الافتتاحية

تحرير الفاو: ملحمة اخرى للكرامة الانسانية

بتحرير مدينة الفاو من الغزاة الايرانيين، اثبت العراق قيادةً وشعباً وجيشاً: انه لايسكت على مايمسّ كرامته وسيادته رغم صبره النابع من اقتداره وتفوقه وحقه الثابت في هذا الصراع الذي اراده حكام طهران تحدياً للكرامة الانسانية كلها. حتى غدا احتلال الفاو - في منطقهم التوسعي الاهوج - امراً طبيعياً. بل خططوا ليكون حالة نهائية: استغلوها لمزيد من اعمال العدوان والارهاب.

وبذلك ادخل حكام طهران المتخلفون مفاهيم غريبة في النزاعات الدولية: تسوغ - لا الارهاب والعنف وقصف المدن فحسب - بل تتعداه الى تسويغ الاحتلال وتبرير نوايا التوسع على حساب اراضي الدول الاخرى. وهذا المنطق المهين للكرامة الانسانية يبرز استخفاف حكام طهران بحق الشعوب في اختياراتها الوطنية وفي وحدة اراضيها واستقلالها.. كما ان تصرفهم العدواني يتفق مع نزعاتهم المعلنة وغير المعلنة في (نشر) اباطيلهم وتصدير (افكارهم) الباطلة التي لم تجلب حتى لشعوب ايران سوى الدمار والخراب وبرك الدم منذ تسلم الخمينيون السلطة.. وشرعوا في تطبيق مخططاتهم العدوانية.

إزاء ذلك كله، كان تحرير القوات العراقية لمدينة الفاو ملحمة بطولية تعدى اثرها الانجاز العسكري المقتدر (حيث حررت المدينة خلال خمس وثلاثين ساعة فقط) وبلغ مداها القومي ذروته اذ جاءت خلال مواصلة شعب فلسطين في الاراضي المحتلة نضاله البطولي وانتفاضته الجبارة ضد العدو الصهيوني الذي اعلن صراحةً تاييده لحكام طهران التوسعيين وزودهم بالسلاح لاستمرار عدوانهم على العراق والامة العربية.

لقد كان لقيادة الرئيس المناضل صدام حسين الذي خطط وقاد عملية التحرير بنفسه: اثرها الكبير في انجاز هذه الملحمة التي سيظل تاريخنا المعاصر يفخر بها عنواناً لرد الكرامة القومية وتاكيد انتصار قوى الخير على قوى الشر والعدوان..

ان الخمينيين حسبوا صبر العراق عجزاً، لكن ماحصل في الفاو جاء تاكيداً لاقتدار جيش العراق وشعبه تحت ظل قيادة حزب البعث العربي الاشتراكي وصانع النصر وباني مجد العراق الحديث الرئيس القائد صدام حسين..

تهنئة لقائدنا المظفر

ولجيشنا البطل

ولشعبنا الصامد ولكل العرب الشرفاء..

وهنيئاً للفاو عرس تحريرها وفرح الانتصار

الاقلام

بل نزنّر هذا الوطن بالورد والآس

○ سامي مهدي

في طريقي الى الفاو ،
لم التفتْ للأفاعي التي لدغتني ،
ولم أسألِ النذلَ في الحانةِ القبرصيّةِ عن وطني
بل سألت النخيل ..
وحكّمت « سيحانَ » ..
حكّمت « حمدانَ »
في قاتلٍ كان بينهما وقتيل ..
ولم استشر أحداً
في الدفاع عن امرأتي
وشناشيل بيتي ..
ولم ألعن « الزمنَ النذلَ »
أو أستخرْ ..
فالدفاعُ / الهجومُ
الهجومُ / الدفاعُ
ومالي الى غيرِهِ منْ سبيلْ

في طريقي الى الفاو كان الدليل
يقيني ، وكان الدليلْ
ضياءً تفجّر من كوّة الروح
واخترق الزمنَ المستحيلْ
وكان اسمُ « صدّامَ » يسبقني
يتوثّب من ساتر لسواهُ
ويمضي الى الفاو قبلي
فادركه مرةً بعدَ أخرى
ويسبقني في الوصولْ ...
وما كان عندي من الزاد الآّ العراق
وما كان عندي من الماءِ الا العراق
وكنت أمدُّ خطاي بما اتسعت
في فجاج الممالحِ :
هذا العراقْ
سنى نجمةٍ في جبيني
لظى حربةٍ في يميني
وكان العراق
رجالاً يحبّون طينَ العراق
ولا يُبدلون سماواته بسواها
ولا يحلمون
ببقايا متاريسَ منسيّةٍ في مداخلِ « قصر الشتاء »
ولا يطلبون منافيَ وفقَ المواسمِ ،
وفقَ النساءْ

ولايكتبونَ مَراثيَ للهلعين ..
ولكنهم يعرفونَ الطريقَ الى الفاو ...
ان الطريق الى الفاو ماءُ السماءُ
واضمامةُ الوردِ والآسِ
والنارُ
والكبرياءُ ..
وكانَ العراقْ
سنى نجمةٍ في جبيني
لظى حربةٍ في يميني
وكنتُ أريد الوصول
الى الفاوِ قبل انتهاء الطريق الطويل

وما كان أبعدَ ما بيننا
كانتِ الفاوُ صابرةً في انتظاري
تطرّز أثوابَها
وتزيّنُ بالوردِ والآس داري
وتُشهرُ في بابها صورةً للرئيسِ
وخارطة للعراق
وتحتهما صورَ الشهداءِ وأسماء كلّ الرفاق

وتكتبُ فوق جدارٍ محبتنا ..
فوقَ كلِّ جدارٍ
اناشيدَها ،
وتغنّي ..
تغني ..
تغني :
« عراقيةٌ كالسماء
عراقيةٌ كالهواء »
عراقيةٌ كانت الفاوُ
كالماءِ والملحِ
والتوتِ والنخلِ
مخضوبةً بالدماء
ومغسولةً بالضياء ..

وما كان اقصرَ ما بيننا
كانت الفاو عند انفراجِ ذراعيَّ
كان العراقْ
سنى نجمةٍ في جبيني
لظى حربةٍ في يميني
وكان العراقُ ..
العراقُ الذي يتزنّر بالآس والورد
كان العراق ...

(رواية النص) خطاباً نقدياً في الكتابة العربية المعاصرة

■ د. محسن جاسم الموسوي

ليست « رواية النص » تعبيراً دقيقاً عما يحتمل وصفه بـ (ما وراء الرواية) أو (الرواية المغايرة) ، لكنه التعبير الاقرب الى الدقة عن تلك النصوص التي تناقش مشروعيتها في سياق هدم مقصود للاحتمال والايهام في العلاقة مع القارىء . ورغم ان (رواية النص) تفهم على انها دليل اجهاد ادبي وانهاك جمالي ، الا انها من جانبها الاخر تفهم على انها تتوخى ضمان انشداد القارىء الى عوالم النص الخيالية ، بصفتها قائمة بذاتها تكويناً جمالياً او لغوياً ، بما يعني انها لاتحاكي عالماً آخر غير الذي استمدت ذاتها منه بصفتها (صنعة) . كما ان (رواية النص) يمكن ان تفصح عن مسعى الروائي للبحث عن (فنية) الرواية الابداعية او شعريتها . اي ان روائيي هذه المغامرة لايختلفون كثيراً عن الشعراء ـ النقاد في آدابنا العربية منذ القدم ، كما انهم لايختلفون قصداً عن الاوربيين من الشعراء النقاد في فاتحة القرن الماضي الذين كانوا يعربون عن قلقهم ازاء التقاليد الجارية في الاداب والفنون طارحين بدائلهم في فرضيات نقدية حملتها نتاجاتهم تعبيرا ومنهجاً . وحيث ان الرواية لم تكن محظوظة شان الشعر غير مالكة بعد لتقاليدها النقدية ، بدا تراثها الواقعي ايام ازدهارها وكانه وحده رصيدها الكلي الذي يستلزم الاحتجاج معه او عليه ، والانشقاق ضد بعضه او كله . وهكذا توالت الاعتراضات والمراهنات على الرواية ومستقبلها ، معروضة في المناقشات على انها رديفة (الواقع) و (الواقعية) ، حتى تعالت صيحة اندحار الرواية او موتها في العقد السادس بعدما كان التكهن بضعف هذا الفن قائماً عند قلة محدودة قبل حين . وتكاثرت الاتجاهات وظهرت دعوات عديدة في التنوع والابتكار ، لتؤكد جميعها ان الرواية متغيرة ، قادرة على التعايش والمجاملة في ظروف ليست اعتيادية بموجب انجازات السينما والتلفزيون وانتقالات العلوم . ولم تغب الرواية الواقعية ، بل انها ازدهرت ايضاً ، مفيدة من الابتكارات الجديدة وكانها تريد رد التكهنات المضادة . ورغم ذلك لايمكن ان نتجاهل هذا التحدي الذي دفع بنتاجات عديدة الى الاهمال ، واحال مختلف الاسماء المنتشية في يومها الى حيث النسيان ، بينما استعاد الفكر اسماء نقاد لم يعتقد في حينه انهم يقدرون على تحقيق الاثر الذي يقترن باسمائهم اليوم .

ولكن حيث يكون التحدي تكون المواجهات ، في الحياة كما في الاداب والفنون . ولهذا فان (رواية النص) لايمكن ان تبصر خارج هذا السياق على انها دليل على مسعى الرواية لمواجهة التحدي او احتوائه فرواية النص ، في تعبير من كتب لاحقاً كـ(Patricia Waugh) « مصطلح للاشارة الى الكتابة الروائية التي تستدعي الانتباه الى ذاتها بشكل واع ومقصود ومنتظم على انها صنعة لكي تثير التساؤل حول العلاقة بين التخيل والواقع » . اي ان الرواية لاتبصر في مثل هذا السياق على انها اتجاه او موقف صامد ، كما انها ليست واحدة من بدائل (ما بعد الحداثة) للرواية بمعناها المتعارف عليه ، لكنها من الجانب الايجابي سمة لمسعى متعدد الوجوه يتوقع التغيير والتطور فيلجا الى التجريب على انه لازم ومفيد في آن واحد . ولهذا لم يكن بدأ من ان يتجه المشاركون في هذا المسعى ، كما يتوجه دعاة التجريب ايضا ، الى الجمهور ، معترفين ضمنا « بسيادة التقاليد والمواقف الواقعية التي دفعتهم الى هذا الجهد . فبدون هذه السيادة لايوجد مايستحق المعاكسة والمناقشة والتغيير والابدال . ولايختلف الامر كثيرا » في الوطن العربي : فرغم ان الروائي العربي يقل عصابية عن نظيره الاوربي ازاء الاستقبال الادبي بحكم تفاوت مراحل النمو الادبي ومردوداتها ونتائجها ، الا انه اخذ يشعر ايضاً بالحاجة الى الخلاص من التقاليد (الواقعية) ، حتى وان كان هذا الشعور يتنامى جزئياً في ظل حاجات ثقافية وذهنية وليدة

الغرب ذاته . ويمكن ان ينظر الى (رواية النص) على انها انهماك ذاتي ، ونرجسية فنية ذهنية كما هو الامر في رواية محمد برادة ، لعبة النسيان ،أو في رواية العزاوي مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة لكن هذا لا يعني ان هذا الاتجاه هو السائد في انبعاث هذا النمط ، كما ان هذا لايعني غياب التقاليد الواقعية أو خمود جذوة ذلك النزوع الحداثوي نحو حوار الذهن مع نفسه أو ظهور الوعي الى الخارج . ولهذا السبب لابد من تقصي ظاهرة (رواية النص) في سياق نمو الرواية ونقدها ، علّنا نتوصل بعدئذ الى استنتاجات مناسبة بشانها : فهي في سياقها العربي لا علاقة لها بالسيرة الذاتية أو المستترة التي ظهرت عند طه حسين والمازني ومحمود احمد السيد مثلاً ، لكنها ظهرت في نهاية الثلاثينات مسايرة لنزعة البحث عن الذات والهوية في المجالات السياسية والثقافية . اي ان عملاً شان مسرحية شهرزاد لتوفيق الحكيم (١٩٣٤) ورواية القصر المسحورالمشتركة بين طه حسين وتوفيق الحكيم (١٩٣٦) ، هما من طراز الاعمال التي تمتلك مرجعيتها الذاتية ، محطمة بذلك الالفة القائمة بين عقدة شهرزاد التقليدية وبين القارىء وتصوراته ، وناسفة ايضاً ذلك التسلط المهيمن للمؤلف على النص ، ولهذا السبب تصدق تسمية رواية النص على القصر المسحور . وتتوزع الرواية في فصول تقاسمها المؤلفان بدراية وقصد ، متخذين من الالب موقعاً للحدث ، بينما بدت شهرزاد كياناً اخر غير تلك الطريدة أو الضحية أو الفنانة التي تبتغي ارضاء الاخرين . فهي هذه المرة المطاردة الخاطفة التي تلقي القبض على المؤلفين ، لتنفيذ تصوراتهما ومحاكمتهما على مابدا منهما ازاء صورتها المعروضة ، لاسيما تلك التي يقدمها الحكيم في مسرحيته شهرزاد ، ولم يكن شهريار ووزيره اقل غضباً ازاء ماظهر عليه من تامل واغراق فكري . ولهذا السبب اصبحت في موقع من يقاضي المؤلف ويقتص منه ، وهو موقع يدرك القارىء انه لايتحقق لها خارج النص . ولم يكن مستغرباً بعد ذلك ان تثير عجب المؤلف ودهشته :

ـ عجباً .. انت اذن هي التي اوحت اليّ بكتاب ،
انت هي التي خرجت من عقلي وفكري . ومع
ذلك ياشهرزاد ، تخطفينني اليوم وتحبسينني
بين جدران هذا القصر الكبير ؟ ..
بينما تجيبه شهرزاد :

ـ وانت ايضاً ، الم تخطفني وتحبسني بين
دفتي كتاب من القطع الكبير ؟



توفيق الحكيم

اي ان الروائيين يحرصان على ضمان انتباه الكاتب الى النص على انه صنعه ، ليقوما بعدئذ بنسف الوهم الذي يتشكل من خلال العلاقة التاريخية او المتواطئة مع الانماط الدارجة في الكتابة او مع المسميات والوظائف التقليدية والمتوارثة بشأن الحكاية الاطار في الف ليلة وليلة ومرجعيتها المعروفة ، لكنهما في الوقت ذاته اسقطا موضوعات العصر على الصياغة الجديدة للقصة شان النزعة الفردية والحرية الذهنية والفكرية والمساواة و .. الخ . ورغم ان ادباء نهاية القرن وبدايته انتهاء بديفد سيسل مثلاً وبعده (من جيل مابعد الحداثوية) جون بارث يبصرون الحكاية الاطار على انها صنعه ، الا انهم يرون الصنعة ذات معنى او مغزى محدد ، هو قدرة الفن على تجاوز الواقع او الانتصار عليه او اعادة تكوينه : فشهرزاد القاصة اعادت تكوين شهريار السلطان العصابي المتغطرس . اما ميدان اهتمام الحكيم في حينه فقد كان ميدان الحركة الفكرية العربية الباحثة عن الحرية والذات في آن واحد ، وهكذا كان الشخوص هم البدائل الفنية لما يجول في الذهن ، مكتسبين الحرية كاملة ولمديات طموحة تتيح الهيمنة على المؤلف . ولهذا كان المؤلف يطرح نفسه ليس خالقاً او عارفاً عليماً ، ، بل يختلق الحوادث ويبتدع

الاشخاص ـ ص ١٧٠ » . لكنه ، اي المؤلف ، يمنح اشخاصه اهتمامه ليظهروا مالكين لنضج أو حيوية ذهنية تخرجهم عن مدار محاكاة الواقع . ولهذا ترى الحكيم في فصوله المحدده داخل تلك الرواية يعترض على ما جاء به المازني في ابراهيم الكاتب أو محمد حسين هيكل في زينب . وعندما يقارن طرائق شخوصه في التحاور معه ومعارضته ومحاسبته والشكوى منه بطرائق الروائيين من ابناء جيله ، يقول :

انه لمن المؤلم ان اراني منفرداً بين اخواني
الادباء بهذا الموقف الذي وضعني فيه اليوم
هؤلاء .. واني لاعجب كلما تذكرت ان غيري من
الادباء لم يلق من اشخاصه مالقي من هذا
الاكرام .
فها هو ذا «هيكل» «يمرح طليق» ، لم ترفع عليه
«زينب» قضية في المحكمة الشرعية ، وهذا
«العقاد» لم يقاضه «ابن الرومي» امام المحكمة
«المختلطة» وهذا «المازني» ترك الاموات
والاشباح واخرج على مسرح كتاباته
، اهل بيته
وذويه من الاحياء فلم يتذمر احد منهم .. ص ١٨٠ .

ويعقد الحكيم مقارنات مع اتجاهات ادبية شائعة وتقاليد دارجة في عدد من الروايات والمسرحيات ، وهذا مايقصده عند الاشارة الى هيكل في زينب حيث تقاليد الرومانس تتكرر في اشكال القصة الاجتماعية الريفية ، بينما تصبح مسيرة حياة المثقف المتعلم في علاقته بالقرويين وكانها واقعة لابد منها لتمثيل الانتقالة الجديدة في بنية المجتمع الحديث ، اما المازني فلم يختر غير اهله وذويه لاستعراضهم في الكتابة في ضرب من الواقعية حرص عليها ادباء عرب عديدون في العقود الاولى من القرن العشرين . اي أن القصر المسحور ليست محاكاة ساخرة للحكاية الاطار في الف ليلة وليلة بل هي «رواية نص» بطبيعتها تبني على غيرها مؤتلفة ومختلفة ، مقيمة مرجعيتها الداخلية اسلوباً ولغة ايضاً . وهكذا يقول المؤلف عندما يفاجئه شهريار بسؤال عن اسم مملكته ، اي مملكة شهريار ، انه لم يفكر بهذا الموضوع ، فمرجعيته محددة ايضاً بين الاطار والتكوين المصنوع الجديد ، مستخلصاً « ضمناً » ، ان هذه المملكة هي نسيج الخيال ، بل انها المخيلة التي توجد المادة والاطار ، القصة والحبكة ، الملك والمملكة . أي ان المملكة هي بنية داخلية ، أو صنعة لاتقلد غير ذاتها في مرجعية النصوص المتداخلة أو تناصها :

ايسالني انا عن اسم مملكته ؟ وكيف لي
ان اعرف ؟ ان كل ما اعلم عن هذا المخلوق
انه ملك . ولست ادري اين مملكته ، ولا اين
موقعها من (خريطة) العالم ؟ ـ ص ١٧٢ .

أي ان عالم الرواية غير محدد ، لاتؤطره الخرائط وتتقاسمه الوقائع ، بل هو كيان مسحور ، كالقصر الذي يقيم فيه ذهنا المؤلفين ، يؤثر ويتاثر ، يكّون ويتكوّن يسحر ويتحول بالسحر ، فهو مخيلة لاغير . وبعد قرابة خمسين عاماً (١٩٨٣) كان هذا المجاز الذهني ، اي مجاز المملكة ـ المخيلة والخارطة ـ الواقع ـ يتسرب مفهوماً الى رواية اخرى يشترك فيها روائيان اخران هما جبرا ابراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف في عالم بلا خرائط . ولم تكن هذه الرواية تبغي ان تطرح نفسها معبرة عن أمر غير مرجعيتها الخيالية في اطار الخلق والابتكار والمخيلة والمماثلة ، آخذة من المعالجات النقدية الحديثة في فن الرواية شيئاً كثيراً ، متحاورة في ضوء ذلك مع مفاهيم زوايا النظرة والتشخيص (رسم الشخوص) ومواضيع اخرى عديدة . وتطمح هذه الرواية ان تطرح نفسها منذ تقديمها على انها نص في داخل نص ، رغم البنية التعبيرية للقصة الاطار التي تحتضن المؤلف ـ الشخص اي علاء في نقاشاته مع معارفه واصدقائه ، وهي مناقشات تقترب من تلك المتكررة على السنة شخوص هذا المؤلف في نصوص داخل النص ـ الرواية . وهكذا تبدو مناقشة نجوى لعلاء المؤلف حول زاوية النظرة العليمة المتسلطة ، التي تعرض لها على انها مليئة بالمغالطة ، مقدمة النصح للمؤلف في ضوء ذلك لكي يتحلى بمزيد من اللامبالاة والحياد ازاء شخوصه ، بينما يعترف المؤلف انه لايقدر على غير الاخذ بهذا النصح خشية ان يغتاظ او يغضب من انتقاداتها المتكررة لطريقة كتابته ونهجه في التاليف . انه متهم مثلاً بايهام نفسه لدرجة ان هذه الاوهام تحل بديلة للحقيقة ، ولهذا يطرح النساء كانهن « قادمات من كوكب آخر ـ ص ١٣٦» . لكنها ايضاً لاتطمئن الى التسبيب الظاهري الذي يعتمده ، ولهذا تواجهه باسئلة تعيده ثانية الى رواياته ، وممارسة دور الناقد ازاء كتاباته :

ـ علاء .. لماذا جعلت سلوى .. تنتحر في
روايتك الاولى ؟

ولاتتركني لكي اجيب . كانت تمتلىء فجاة بنوع من الغيظ وتضيف بحدة :
ـ هل المخلوقات البشرية بالنسبة للروائي مجرد دمى يحركها ويرسم لها المصائر كما يشاء ؟ ـ ص ١٣٧ .

اما وجهة نظرها في الكتابة فقد حملتها لنا الرواية على انها متفاوتة مع المؤلف علاء ، وانها غريبة غير مفهومة :

ـ الطريقة الصحيحة في الكتابة هي ان يكتب الانسان ، وفي عينيه نظرة مستقيمة نافذة ، ان يكتب عما يحس انه السر ، انه الحقيقة الضائعة ، عما يحس انه يصل مابين ذاته المركزية ، والافق المحيط به كالدائرة . ـ ص ١٣٨ .

ورغم ان الروائي يصر على غموض اراء نجوى الا انه يريد من هذه الاراء في التشخيص وفن الكتابة والحب وغير ذلك ان تشكل تكويناً « نصياً » في صنعة الكتابة داخل عالمه غير المخطط او المرسوم . وحيث ان الشخوص الاخرين في القصة الاطار يرجعون الى نصوص اخرى لتبرير وجهات نظرهم ، كما يفعل خاله حسام الرعد (ص ـ ١٤٩) ، فان الكتاب برمته ـ يطمح ان يتم التعامل معه على انه نص يمتلك المسافة الجمالية المناسبة التي تتيح له المناورة في بلوغ النقد الاجتماعي .

ويحقق الروائيان في النص الداخلي شجرة النار التفكيك التخيلي الذي يكاد يصبح «رواية النص» المقصودة في هذه المناقشة . اذ تتم الاشارة الى شجرة النار على انها مخطوطة مرة ورواية مرة اخرى ، ليعرض الكاتبان وجهات نظرهما في نظرية الرواية على انها ليست مقطوعة عن سياق شامل لاينتفي فيه التعارض مع الخارج ، مادام هذا الخارج يمتلك اسسه ومقوماته الهادفة ايضاً الى تاجيل الخطوط التالية في الحياة او الالتفاف عليها . وهكذا ترى الشخصية المركزية في شجرة النار ، اي رياض البرهان ، ان المؤسسات والانظمة تنظر الى التراث على انه غيبي او جامد مادام هذا الامر يتيح لها الاستمرار والهيمنة على الاخر (ص ٢١٨) . ويأتي ابتكار شخص مثله بمثابة تفويض الروائي لهذا الخارج :

رياض : لاتستغفلني ياعلاء . ان العودة لاتكون الى ذلك التراث الحي بنواحيه الدينامية ، بنواحيه المتطلعة ابداً الى كل ماهو قادم في حلم البشرية ـ تلك النواحي التي هي في الاساس من فكر المثقفين المستقبليين (الذين ارجو الاّ اكون مخطئاً اذا اعتبرتك في عدادهم) . ان العودة تكون الى النواحي السكونية والغيبية التي في التراث ، لاعتقاد اصحاب الانظمة ان الجماهير مازالت فكرياً على قصورها الذاتي ، وانها تتغذى بمثل هذه العناصر السلفية الراكدة ، التي لن تقلق احداً ، سوى «الاخرين» المثقفين المارقين ، المؤمنين بان حياة الامة تكمن في عقلها القادر على حمل الحاضر الى ذرى المستقبل ... ـ ص ٢١٨ .

اي ان هذه النظرة تدخل ضمن مكونات النص الجديد الذي لايالف الواقع او يحاكيه او يمالي الاحتمال ، فالشخصية هنا يراد لها الا تكون غير ماهي عليه مشاكسة وليست مشاكلة للواقع ، مزعجة وليست متصالحة . وسوف تستعيد مثل هذه المحاورة بين رياض ومصممه الروائي علاء البرهان ما دار نهجاً وسبيلاً بين شهرزاد والحكيم في القصر المسحور (ص ـ ٢٢٨ ـ ٢٢٩) :

علاء : ياخبيث . لست ادري لماذا اخلق شخصيات مثلك .
رياض : لانك مجبر ، ابقاء على .. سلامة عقلك ، ولاريب .
علاء : ها ؟ لعلك محق هذه المرة . كنت دائماً اتصور ان الكتابة فعل من افعال الصحة العقلية ، او العافية الروحية ـ
رياض : لك ، ام للاخرين ؟
علاء : لي وللاخرين معاً . لو لم يكن فيها شيء من هذا القبيل للاخرين ، لما كتبت .
رياض : وهم جميل ..
علاء : أعدنا الى الشغب ؟
رياض : لانني ارى ان كتابتك التي تتصور فيها عافية روحية للاخرين ، تكاد تكون لديهم احياناً نوعاً من التخريب .

ويعتمد الكاتبان نصوصاً اخرى موحية بعض الشيء بقصد المضي في المهمة التقويضية المستترة هذه ، اي مهمة هدم التقاليد التي تعد بالية او معوقة . فهذا هو علاء مثلاً يستعيد نشر حوارية بالعربية تثير لغطاً ما لانها في عيون

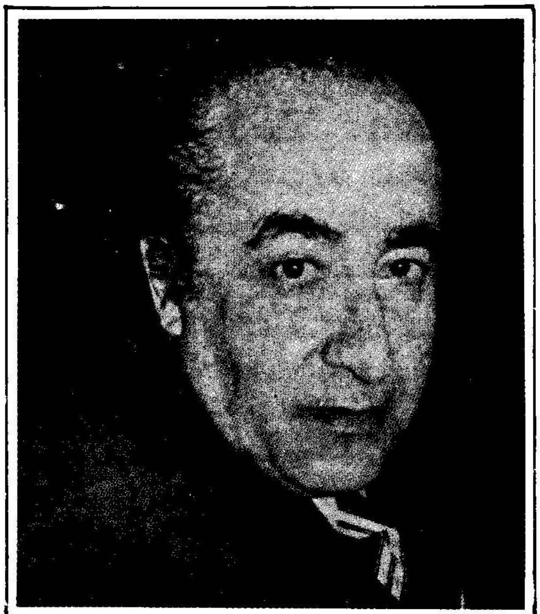
دعاة الراي العام او السلطة تهاجم التسلط وغيره . لكن هذا الموضوع يغرقه الكاتبان باحاديث وثرثرة كثيرة عن الجنس والنساء واشارات الى فن الكتابة نخرج منها بحصيلة ان عالم بلا خرائط اريد لها ان تكون رواية نص ، حيث يبدو علاء المؤلف في النص الداخلي لعالم بلا خرائط مهاجماً ومنتقداً ومصححاً ومازوماً لدرجة الالغاء او الاختفاء وهكذا يقول رياض البرهان شخصية العالم الداخلي في النص المذكور مخاطباً مؤلفه :

لو كتبت انا رواية عنك ، لعرفت كيف اراكم
التنويع ، والتركيب ، والتعقيد ، والتحولات
المدهشة . حكاية واحدة من الف ليلة
وليلة - دع عنك اساطير الهند - لكانت
نموذجاً كافياً لي ، في تناول الشخصيات .

- ص ٢٠٢ .

ومهما تكن السخرية التي تنطوي عليها مثل هذه التصريحات ازاء شخوص الحكايات لا وظائفهم ، الا ان مثل هذه الاشارة تؤكد طبيعة (رواية النص) على انها معنية بذاتها واعية بها خارقة لمنطوق الايهام . كما انها في سياقها الاعتيادي تؤكد الاتهام الذي يتكرر ضد رواية النص على انها ضرب من (الاغراق الذاتي) . لكن هذه التهمة يمكن ان تتبدد عندماتدرس مثل هذه الاشارات او توضع في سياق تلك النزعة النقدية في الادب العربي التي اخذت ظاهراً وعلناً عن الغرب حسه بالازمة دون ان تفقد العلاقة بالمشكلات المتكررة في الحياة العربية وانعكاساتها المتداخلة ، كالموروث والنظرة التاريخية والتغيير والمدينية والثقافة السلطة والدولة والانظمة الكلية . وحيث ان بعض هذه المواضيع او كلها معروفة لدى الثقافات جميعاً يصعب ان نضع او نرسم الحدود النهائية في هذا الميدان . اي ان التاريخ مثلاً لم ينظر اليه على انه تكوين يستعيده الحاضر ويسقط عليه توقعاته وافتراضاته ، بل غالباً ماتم استدعاؤه ورسمه والاشارة اليه على انه كيان ثابت متماسك نعيشه اليوم كما كان بالامس ولانه يحيا في الذاكرة بهذه الحدة لابد من ان يشوب الحذر والحساسية اية معالجة له كما لابد من ان ينعكس هذا الحذر على لغة الاشارة ذاتها فتاتي محملة بالتعابير الجاهزة والمسلمات والبلاغة الطنانة . وحيث ان هذا الحذر ينعكس ايضاً على الرواية ، فان الطريق الاخر امام الروائي هو غير مباشر ، او مستتر ، يتعايش مع المعلن ليهدمه ، كما يفعل جمال الغيطاني في التجليات والزيني بركات ، ومبارك ربيع في قمر زمانه وغيرهما .

وتصلح التجليات لجمال الغيطاني للتطبيق النقدي في ميدان اعادة تكوين النظرة الى التاريخ ، وكذلك في مجال الاشارة الى اقتران (رواية النص) بما بعد الحداثوية : فهي ليست حوار الذهن مع نفسه ، كما انها ليست استعادة واعية للتاريخ الشخصي تنقصها لحظات الكشف او الاشراق ، كما هو امر صورة فنان في شبابه ، بل هي نص المؤلف متوجهاً للمؤلف ، او نص جمال غيطاني نحو ذاته ، في اشراقات تستعيد الواقع من خلال رموز وشواهد وشخوص اثروا في تكوينه بصفته بعضاً من رؤية ، وليس بصفته شخصاً . اي ان لحظة التجلي تتكامل عند اللقاء او الوصل الصوفي ليوسع الوجد مدار الادراك فتتداخل مرايا الماضي بالحاضر منعكسة على بعضها لتبدو وقائع الحاضر مشابهة للماضي او مغايرة . لتجتمع هذه جميعاً في مرآة ذهن المؤلف وروحه عندما يناجي نفسه او يستدعيه صوت او صورة كالحسين الشهيد او عبد الناصر او والده . وكلما بلغه الصوت او ارتسمت امامه الصورة كلما تبدد الظلام وبدت الامور اكثر وضوحاً . اي ان هذا النص لايدعي التماثل او يتوخى الاحتمال ، كما انه ليس معنياً بالوعي الذاتي ، بل انه يخاطب نفسه بنفسه على انه (رواية نص) ، او كتابة واعية لذاته . وهو في تكوينه الكلي يصلح ان يكون نموذجاً «متطوراً» في هذا النمط ، مؤكداً خياليته بالحاح عبر مخاطبة المؤلف لنفسه دون ان يفقده ذلك نقاءه الجمالي وكذلك حسه البليغ بمخاطر الارهاب والعذاب والتزوير في حياتنا المعاصرة . وهكذا يظهر النص الصوفي على انه يحدد مهمته منذ البدء ، معلناً انه نص ، كما انه مخرج وملاذ برموزه وتفاصيله التي تشكل ادوات الفنان ضد الارهاب والدمار واهانة الاداب والفنون . كما ان النص يعيد النظر الى التاريخ بالمزية التي يراها الفنان نفسه ، خالية من الاغراض والاسقاطات التي تمنع الكتابة المتحررة والرؤية المستقيمة وتبدد الجهد في تلفيق يطيل عمر المؤسسات المعنية دون ان يعين الجمهور في الافادة من تراثه العقلي او رصيده الروحي . اي ان نص الغيطاني يستكمل نصه الروائي الاخر الزيني بركات بنهج مختلف يلتقي برواية النص ويمكن ان تكون رواية جبرا ابراهيم جبرا القصيرة ، صراخ في ليل طويل المنشورة في عام ١٩٥٤ والمكتوبة قبل ذلك التاريخ ،



جبرا ابراهيم جبرا

نمطاً آخر من رواية النص ، يستجيب للوعي التاريخي ويسعى لتقديم بديل يسير عنه لم يتكامل في حينه . فالشخصية المركزية امين في هذا النص يتعامل مع صراخ على انه مسيرة وجهيه ، العام والخاص ، وهما وجهان متعارضان يفصحان عن اشكالية الرؤية للتاريخ والمجتمع لدى مثقفي تلك المرحلة . اذ انه بوجهه العام يستجيب للنظرة السائدة ، أو للتشكيل الفوقي للراي العام ممثلاً بالسلطة في مثل هذه الحالة ، اي السلطة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية كما تفصح عنها عائلة ركزان هانم ، بصفتها عائلة متنفذة اجتماعياً «ووظيفياً» بحيث يتاح لها تكليفه وغيره بالكتابة عن تاريخها . لكن الكتابة مشروطة هنا باستخلاص العبر والدروس ، مستقاة من ذلك التاريخ ومعبرة عنه . وكلما خاض في ذلك التاريخ كلما انعكست وجوهه على العائلة نفسها لتتوزعها الاهواء بين منشد الى الماضي ومفترق عنه مستجيب الى الحاضر . بينما كان نزوعه الشخصي يبنى نصه الاخر ، النص اللاتاريخي او المقيد ، الخارج عن الاعراف والتقاليد ، والباحث عن نفسه . لكن الكاتب ـ المؤلف امين يعترف ان ذاته موزعة مشتته تبحث عن الانسجام بين هذه الاجزاء من خلال معاناته الشخصية وتجربته الحياتية البسيطة التي تدور حول علاقة حب بسمية . ومهما بدت القصة طرية وساذجة ، الا انها تتعامل مع ذاتها على انها نص لشخص احترف الكتابة ، فجاء بقصته الداخلية لتعزل الاطار التاريخي او العام ، وتكشف عورة الوئام والعبر التي تلجا اليها البناءات التاريخية المخططة كجزء من مسعاها لتثبيت استمراريتها ونفوذها ، وهي المعادل للاعراف والتقاليد الادبية المطروحة في الكتابة على انها مقومات نهائية مطلقة اي ان النص يخرج على هذه المقومات ويقاضيها من خلال النص المغاير داخل الاطار ، أو من خلال الذاتي مغايراً للعام أو السائد .

ورغم صعوبة اطلاق تسمية «رواية النص» على أدب نجيب محفوظ الا ان روايته الشحاذ ١٩٦٥ تتطرق الى قضيتين لهما علاقة بالكتابة الواعية لذاتها على انها تاليف دون مسعى لايهام القارىء بالاحتمال . اذ ان محفوظ الذي يحرص على بناء المحتمل والمتماثل ضمن قواعد الرواية الواقعية كان يتابع طبيعة الاجتهادات المتكررة في ميدان نقد الرواية الواقعية وتسفيه بعض اتجاهاتها . ولهذا كان صحفيوه منذ منتصف العقد السابع يناقشون قضايا والاداب وعلاقتها بالمجتمع كلما قادتهم الاحداث الى ذلك ، فرواية محفوظ تعول على الحدث والحوار حاملة نبرات الكاتب في نقاشات لم يستقر رايه بشانها نهائياً . وهكذا نرى ان الثلاثي المتكون من الصحفي مصطفى والمحامي الثري عمر والثوري الذي خرج لتوه من السجن عثمان يجتمعون سوية لمناقشة مايجري ، متطرقين الى الفنون والاداب ، بينما كان عمر يعيش حالة توتر اثر حياة متخمة بالمال والجنس ، ومن ثم بالركود والملل . وعندما اطلق عمر بعض الابيات فيما أعده هلوسة قال عثمان :

ـ لم افهم شيئاً

وقال عمر:

ـ وانا لم اقل شعراً ، كنت اهلوس تحت تاثير حالة مرضية .

فقال مصطفى:

ـ ولكن الفن الحديث عموماً يتنفس هذه الثورة .

فقال عثمان بازدراء:

ـ انها انين نظام يحتضر ..

فقال مصطفى:

ـ ربما كان هذا حقاً على المستوى الحضاري ولكنني اقول كفنان قديم انها ازمة فنية ايضاً ، ازمة فنان يبحث عن شكل جديد بعد ان اعياه المضمون ..

ـ ولم اعياه المضمون ؟

ـ لانه كلما عثر على موضوع وجده مبتذلاً

من كثرة الاستعمال ..
-ولكن الفنان يضفي من نفسه على موضوعه
فيصير جديداً في هذه الحدود على الاقل .
-لم يعد هذا مقنعاً في عصر الثورات
الجذرية ، عصر العلم ، وقد تبوأ القلم العرش
فوجد الفنان نفسه ضمن الحاشية المنبوذة
الجاهلة ، وكم ود ان يقتحم الحقائق الكبرى
ولكن اعياه العجز والجهل ، احز في نفسه
فقدان عرشه فانقلب (غاضباً) او (عدواً للرواية)
او (لامعقولاً) ، ولما استحوذ
العلماء على الاعجاب بمعادلاتهم غير المفهومة
نزع الفنانون المنهارون الى شرقة الاعجاب
باستحداث آثار شاذة مبهمة غريبة ، وانت
ان لم تستطع ان تستلفت انظار الناس بالتفكير
العميق الطويل فقد تستطيعه
بان تجري في ميدان الاوبرا عارياً ..

ولايمكن ان تغيب عنا نبرة الحياد في مثل هذا التصريح ، وهي نبرة متوترة ترى المازق قائماً وتعترف بوجوده ، لكنها تختلف حول طريقة التعبير او لفت الانتباه . وحيث ان كلاً من عثمان ومصطفى ينتميان الى تثقيف سابق موحد فان وجهات نظرهما تكاد تستكمل الاخرى . والذي يهمنا هو ان الحصيلة الجارية في الاعتراف المذكور تؤكد وجود مازق ما في ميدان الرواية ، وهو مازق تعالجه سياقات الرواية الاخرى من خلال شخصية عمر : فالمحامي الثري كان شاعراً ، هجره الشعر عندما خلد الى راحة المال والجاه والترف ، حتى بلدته التخمة ، وانتابه القلق والحس الغامر بالمرض ، ليضطر الى الهرب من محيطه بحثاً عن خلاص نفسي وذهني ، ليكون هروبه الى داخل نفسه معادلاً لهروب من التقاليد والاعراف المهيمنة التي مثلتها حياته . وعندما اصابته اطلاقة رصاصة كانت تتقصد عثمان شعر انها بلغت اعصابه وبددت البلادة التي اغرقته الحياة فيها ، ليستعيد صفاء ذهنه ، ومعه انهمار الشعر :

وخامره شعور بان قلبه ينبض في الواقع
لا في حلم ، وبانه راجع في الحقيقة الى
الدنيا ، ووجد نفسه يحاول تذكر بيت من
الشعر . متى قراه ، واي شاعر غناه ؟
وتردد الشعر في وعيه بوضوح عجيب :
ان تكن تريدني حقاً فلم هجرتني . ؟
-ص ٤١٠

وليس عسيراً أن نتبين التلميح ، وذلك لان التقاليد الواقعية وبنيتها اللغوية الميسرة في الرواية لاتقل تخشباً وجفافاً عن الحياة ذاتها التي يحياها عمر وتتبناها هذه البنى . اذ ان (عمر) بلغ حالة من التبلد تضمنت تحت وطاة الضجر موت الرغبة في المحادثة والاتصال . أي ان لغة الاتصال التقليدية هي معادل نمط حياتي آخذ بالموت . ولهذا كان الجرح ايذاناً بحياة جديدة ، شعرية خالية من الجفاف والبلادة . أي ان رواية محفوظ الشحاذ نوهت باهتمامات «رواية النص» في تقويض البنى المحنطة ، محاولة استعادة الحياة لعوالم التخييل بعدها اصابها التقليد والتكرار بضروب معينة من ملامح الموت .

لكن الرواية الاجتماعية ليست عرضة للموت ضرورة اذا ما تعامل معها الروائي على انها نص قابل للتجديد والانبعاث ، واذا ما كان واعياً لشعرية النص على انها خروج ملزم على القوانين المتداولة للكتابة السردية التي اصبحت تضيق بضغطي الفهم الجديد للبناءات اللغوية والمكتشفات العلمية والفيزيائية الحديثة التي نوهت لها رواية محفوظ (الشحاذ) . وقد تكون رواية ظلال على النافذة (١٩٧٩) للروائي العراقي غائب طعمة فرمان مفيدة في مضمار تحرر الرواية الاجتماعية من قيودها التقليدية التي اقامتها لنفسها عبر فترة طويلة في الوسط المديني الاوربي طيلة قرن ونيف . ورغم ان ظلال على النافذة قدمت على انها قصة اعتيادية ذات ابعاد اجتماعية ، فانها رواية طورت خطابها المغاير (ماوراء الرواية) لتنسف بعض المسلّمات الاجتماعية والمقبولات في الابنية السردية التي تعبر عنها او تقوم لاجلها . أي ان هروب حسيبة المتزوجة حديثاً تم كشفه للقارىء من خلال لقاء مع ذهن في ازمة ، شخصية مازومة ، هي شخصية النجار عبد الواحد والد الزوج المنكوب فاضل ، ابنه الاوسط . واذ يمر الاب في هذه المحنة ، محاصراً في ذاكرته بكل مايقيمه المجتمع من ممنوعات ومحرمات وتقاليد ، شاعراً بالخجل يعصره عصراً ، وبالعذاب الذي يدفعه الى استذكار مادار وما يدور ومايتحمله نفسه وما تسبب غيره فيه ، كان القاص يتسلط عليه محاوراً نفسه ، ومتاملاً ومستعيداً ومستذكراً كل مادار ، لنطلع على قصة حسيبة وزواجها السريع من ابنه دون معرفة باهلها او اصولها ، وبعدم قدرتها على الانجاب في الموعد المتوقع ، ومناكدات العائلة ، حتى فرارها قبل ايام ،

وهو الاشد وطأة عليه خشية المجتمع واقاويله وخشية موت ابنه المحب المهموم المفجوع . وتمكن الروائي من استخدام سلطته العلمية ليحيطنا بما يجري مرة ليهجر هذه السلطة ثانية في مستوى آخر للغة ، نطلع من خلاله على الاب محاصراً بالتعاسة والشقاء تتمثلهما احاسيساً تقنيات وبناءات فنية او لغوية تتراوح بين انهمارات الوعي وعودة الذاكرة الى الوراء مودعة في لقطات مستقبلية لما يحتمل ان يكون ويجري . اي ان مستويات اللغة هنا متعددة ، تحيلنا الى اكثر من خطاب ، لتقدمنا الى القصة ، كما تقدم القصة الينا ، لنكون في داخلها قبل ان نكبل باية نظرة نهائية لامخرج منها ولا ملاذ .

اما الاهم في ظلال على النافذة فهو معمارها او تصميمها الكلي الذي تنقسم بموجبه الرواية الى اربعة اقسام ، يقع كل منها في وجهات نظر ثلاث . وبينما يمثل الاول من كل وجهة نظر في كل من الاجزاء الاربعة ذلك النزوع العليم مخلوطاً بتعليمات متدفقة وذكريات مكتظة اضافة الى وصف الاحداث فان الثانية هي وجهة النظر الذاتية للابن الاكبر ماجد ، وهي وجهة نظر يظللها ماض سياسي مبكر ملىء بالاحباط والخذلان . ويكشف الابن الاكبر ماجد في هذه المواجهات مع الذات ومع الاخرين عن تعاطفه مع الفتاة الهاربة ، وسعيه للبحث عنها ، غير انه يقيم علاقة زانية بها رغم ان هذه لم تتجاوز حدود الرغبة والعواطف بعد ، كما يتبين من حواره مع نفسه . لكن وجهة النظر الذاتية هذه ، كما هو امر وجهة النظر العليمة المطلعة التي تذهب الى عبد الواحد لتبني على آلامه وذكرياته وتاملاته في وجهة النظر الاولى ، سرعان ماتحيدها الاقسام التالية التي تتوالى في اربعة اجزاء ، من خلال بنية حوارية درامية تقوم على مسعى الابن الاصغر شامل لتقديم عمل ممسرح يعتمد خلاصته الشخصية عن حادثة حسيبة وتفرعاتها واحتمالاتها دون ان يدري الممثلون في البدء بهذا الامر . اي ان الجزء الثالث في الاقسام الاربعة للرواية يتوخى (الموضوعية) من خلال البنية الدرامية ، مقدماً النص البديل للنصين المطروحين امامنا ، من خلال عبد الواحد - والمؤلف ومن خلال ماجد . ويأتي الجزء الثالث في متوالياته الاربع ساعياً الى بعث نسخة من الواقع لا كما عاشته العائلة وشاهدته ، بل كما شارك الممثلون في صياغته من خلال مناقشة المؤلف - شامل - ورده ودحضه . اي ان النص المتكوّن ، او النص الاخذ بالتكوين ، هو الذي يشكل او يعيد تشكيل الصورة التي طرحتها لنا الفصول الاولى التي تفتتح لنا اقسام الرواية الاربعة .

ويعي الروائي فرمان موضوع روايته نصاً ، ويعرض شامل ، مؤلف فكرة العمل المسرحي ومخرجها ، محايداً غريباً على عائلته ، وهي اشارة تتكرر على لسان ابيه واخيه الاكبر (ص ٣٣ ،٤١) . كما ان شامل يصف نفسه كذلك عندما حلل شخوصه في فكرة مسرحيته المعروضة عن الفتاة الهاربة (ص ٦٨) . لكن النص المطروح بصفته اعادة تكوين درامي للهروب واسبابه ونتائجه سرعان ما اصبح مجرد نسخة قابلة للرفض او الدحض او القبول . صحيح ان فكرة النص يعوزها الثبات التنظيري والتنامي الدقيق لكنها في تقديمها لاغراض التمثيل الدرامي تعني قصة آخذة بتكوين ذاتها في حبكة ، او انها حدث لم يكتسب مواصفته الفنية بعد ، وهو ما يمكن ان يتحقق من خلال المطابقة مع الواقع او من خلال التحليل والتقييم والتعديل ، كما فعل الممثلون ، او كما سعى احدهم الى البحث عن المكونات الواقعية للنص عندما شعر بوجود عامل شخصي يمنع المؤلف من أن يمنح موضوعه مسافته الجمالية الصحيحة . ولعل الاحاطة بظروف تكوين النص المسرحي تفيدنا في تبين ملامح (رواية النص) عندما تسعى الى معالجة اشكالية الرواية الواقعية .

وتشكل تعليقات الممثلين بعض هذه الملامح النظرية وهي تستعيد النص المعروض على انه قابل للتفسير والتفكيك . وعندما قدم شامل فكرة التمثيل المسرحي ، اقترح ان يكون عرضه كما يراه ، رافضاً ما اسماه بالمعادلات التي تقود الى شخوص منمطين . وبدت القصة في نظره على انها مجموعة عناصر متناقضة متفجرة لها علاقة بالجذر او الاصل الغامض للفتاة المتزوجة حديثاً . لكن الجميع ساهموا في تفجير الموقف ، كما يقول ، دافعين بالفتاة الى الهرب ، رغم انه من الجانب الاخر لايجردها من المسؤولية في ضوء ماهي عليه . وبصفته مؤلفاً فانه لايقترح امتلاك مسؤولية مطلقة ، طالباً من الممثلين التعامل بحرية مع الموضوع في نطاق الحوار والفعل والاداء ، تاركين له الاطار العام الذي يجمع خيوط المسرحية الكلية (ص - ٧٢) .

لكن البناء الساخر الذي يبطن النص هو ان تزايد انشغال شامل بالفكرة وخضوعه اليها يقود حتماً الى ممارسة دور سلطوي كبير على النص . ولهذا اتهمه الممثلون بحب للتسلط على الشخوص ، مجبرين اياه الى التراجع ، حيث لا

يملك غير (حق النقض) عندما يبتعد الشخوص عن التصميم الكلي . لكن البناء الساخر للنص يعني ضمناً ان ممارسته لهذا الحق يتضمن ابقاء التكوين الدرامي مفتوحاً ، عرضة للتعديل والاضافة والتحريف (ص ١٢٥ ، ١٣١، ١٣٧، ١٣٨) .

ومؤلف النص الداخلي ، اي شامل ، موصوف في النص الخارجي ، او العام ، على انه عرضة للتناقضات والاهواء ، و (الخلخلة العاطفية) ، بما يعني ايضاً ان نصه لايمكن ان يدعي الموثوقية . ولهذا نراه يتهم الممثلين بممالاة مثالية تمنعهم عن بلوغ الواقع . لكنه من الجانب الاخر لايقدر ان يحيد عما هو مطبوع في ذهنه ازاء الشخوص الذين هو بصدد عرضهم مسرحياً . انها ، كما يقول :

«انطبعت في ذهني حتى صارت شخصيات حقيقية ، ولا استسيغ تغييرها ـ ص ٢١١ بينما كان قبل وقت قصير يعترف بانه اجرى من التغييرات على هؤلاء الشخوص مايجعلهم يختلفون عما كان يرمي اليه ، وهو امر لايستمد منه (متعة الخلق) ، كما يقول (ص ٢١٠) . لكن متعة الخلق التي يدعيها لاتصمد ايضاً طويلاً ، لانه في خاتمة نصه المنقول الى القارىء اعلن للممثلين ان نهجه لايعتمد الخلق بل المحاكاة : (انا لم اخلق ، بل التقطت شرائح من الواقع ـ ص٢٩٨) . اذ ان من الواضح ان مؤلف المسرحية مضطر الى ادعاء الموثوقية المنقولة عن الواقع بعدما اعيته المجادلة مع الممثلين ، اي انه يعتمد اللجوء الى الملاحظة او التجربة المباشرة على انها سبيله الى النص . لكن واقع المسافة بينه وبين الممثلين اصبح كبيراً لدرجة انهم وصفوا انفسهم بـ (شخصيات تبحث عن مؤلف ـ ص ٢٩٥) . اي ان النص في هذا الجزء كما هو في التفكيك الدرامي في بقية الاجزاء يعوزه التماسك النظري ، رغم انه ينسجم مع الوصف الذي قدمه شامل للحياة على انها (متاهه) ـ ص ٠٦٠ ومهما يكن الامر فان «رواية النص» يعوزها دائماً التماسك المنضبط الذي يتحقق جراء تقادم الخبرة والتقاليد في تاليف الاتجاهات او الاجناس الثانوية في النوع الروائي .

لكن الاعادة الدرامية لبنية النص تكتسب معناها الادبي عندما توضع في موضع المقارنة بنص آخر قدمته ظلال تقسيطاً عبر ذكريات الابن الاكبر ماجد وتاملاته وتعليقاته مكتوبة على قصاصات ورقية متفرقة ، دونها في مناسبات مختلفة ، وقدمتها الرواية على انها مدخلة ازاء نفسه وعائلته وقضية حسيبة ، دونما الجهد الذي يجمع بينها في نص محقق ثابت (ص ٣٦، ص ٢٦٥) شان الجهد الذي نقرنه عادة بالروائي او المؤلف . ولهذا لم يكن مستغرباً ان تكتفي هذه الرغبة بذاتها ويتوقف عن الكتابة عندما اعلن الاب انتهاء البحث بوجود الفتاة . لكن التوقف لايعني في رواية النصوص هذه انتهاء الروي او القص ، بل بدايات اخرى لتعقيدات اخرى ، او بداية جديدة لعدم استقرار جديد رغم مسعى الاب بصوته الآمر لاستحصال موافقة العائلة ، ومصادقة الابن الاكبر ، على اعلانه .

يقول الابن الاكبر ماجد في تعليقه على نداء الاب وأمره :

اليوم حين سمعت ابي يقول لفاضل ستاتي
الى بيتها ، وجدتها لك .. غاص قلبي الى
رجلي ، هل وجدها حقاً ، ام مجرد تعلة ؟
وعلى كل حال ، صرت كمن صدر عليه الحكم
ببلغ لسانه ... القلم لم يعد يسير ...
ص ـ ٢٨٧

قبل ذلك بلحظة كان يعلن ايضاً «لا ، لا استطيع الكتابة .. سامزق الاوراق البيضاء الباقية» . اي ان ماجداً يقدم لنا المادة المكتوبة بصفتها تشييده او بناؤه اللغوي للواقع ، ملمحاً الى ان المصادقة على مايجري والموافقة والتسليم بالمقبولات هي معادلات الاستقرار ، الذي يعني نهاية القص ، كما يقول تودوروف في (العجائبي) . ولكن حيث ان الاب وجد الفتاة في بيت مثير للاستغراب والشك ، ودافع الى ريبته ، بينما داهمت ماجد ظنون لاتقل اثارة للارتياب من قبل (ص ٢٨٦) ، فان انفجار المواقف قائم ، دافعاً حتماً الى تحريك آخر لمستويات اخرى في اللغة لاعادة تكوين الحدث ، شان تلك التي دفعت بالفتاة الى الهرب . فعندما سالها الحاج عن سر هربها ، اجابت :

ـ والكلام الذي ينغرز في القلب كالخنجر ؟
ـ ص ٢٥٥

اي ان رواية ظلال تحتفي جزئياً باللغة على انها تدعو للفعل او الحدث دون ان يعني ذلك ضرورة فقدانها لمواصفاتها الواقعية الاخرى . وتدعونا هذه الرواية الى تامل الافاق المفتوحة امام الرواية الواقعية لتقديم مايبدو قصة اعتيادية متكررة على انه ملء بالاشكال والتساؤل . ولاتقل عن ذلك رواية شرق المتوسط لعبد الرحمن منيف .

فالرواية تقدم نفسها نصاً رغم عنايتها الظاهرة بمسيرة شخصيتها المركزية رجب ، طيلة سجنه وتعذيبه ومن ثم اطلاق سراحه مقابل اعترافه . لكن النص عبارة عن الاوراق التي قدمها رجب لاخته انيسة بموجب مواصفات سابقة شرح بموجبها رايه في الرواية : فهي لابد من ان تستفز وتزعج لاتسترضي وتريح ، منظور الى موضوعها من اكثر من زاوية دون تقيد بالمعنى المحدد للزمان والمكان . اي ان الروائي يرفض سياق التسلسل الزمني ومعادله السردي ، كما انه يرفض الهيمنة العليمة للقاص . لهذا السبب رأى ضرورة ان تساهم اخته وزوجها والاطفال في الكتابة ، ليلحقها بعد ذلك بوجهات نظره في نص متكامل . لكن ابن اخته طرح راي مدرس التاريخ بديلاً ، مقترحاً الفعل والعمل متقدماً على الكتابة ، بينما كان زوج اخته يدخل السجن متهماً بتسريب معلومات عن التعذيب الذي يتعرض له السجناء . اي ان الرايين يجمعان على صعوبة الفصل بين الكتابة والاداء ، فكلاهما قد يقودان الى نتيجة واحدة . وعندما قرر رجب العودة هجرة طويلة خارج الوطن كان نصيبه التعذيب والموت ، تاركاً لنا النص الذي عنوانه (شرق المتوسط) على انه الشاهد على قدرة الانشاءات المكتوبة لتجاوز التصفيات الجسدية .

ولهذا يمكن القول بان رواية شرق المتوسط تطرح فهماً نظرياً للرواية دون أن يفقدها ذلك الرسالة السياسية . ويأتي النص بعد ذلك مؤكداً أن ساحة الرواية مازالت تتسع الى التجريب والاضافة حسب كفاءة الروائي وموهبته . وعندما يجري تفحص هذا النص في ضوء الملاحظات الاساس عن (رواية النص) تبدو الاراء النظرية فيه حول الكتابة منسجمة مع كليته جاعلة منه نصاً مقروءاً رغم خلوه من الطراوة الشعرية اسلوباً .

اما الرواية الاقرب الى سياق رواية النص فهي يحدث في مصر الان ليوسف القعيد ، والتي ظهرت مطبوعة عام ١٩٧٧ : فالروائي هنا منخرط باسمه الصريح في تفسير الواقع كما هو كتابة النص المكتوب بلغة دون الادبية تحاذي التقرير الصحفي : أي ان النص لايدعي التسامي الادبي . كما ان قصة العامل الزراعي الذي كابد العذاب وانتهى الى الموت تتكرر في المناطق الريفية تحت نير الاستغلال . لكن النص توجه مسعى المستغلين لمصادرة هوية العامل الزراعي وانكار وجوده من خلال الاشارة اليه مرة حثالة الارض


يوسف القعيد

واخرى هارباً . اي ان النص على مادة بمقدورها ان تصبح حبكة لرواية . وبدل ان يجعل من (ماورائية الرواية) هامشاً نظرياً تدخل الروائي علناً في صياغة المادة وتكوينها ومتابعة الاحداث دون أن يلغي (خيالية) النص . أي انه في مسعاه الصياغي والمتداخل باحداث القص لم يتقصد ادعاء الاحتمال أو المماثلة .

ومنذ البدء ، يذكر في تقديم قصته انه لايبتغي افتتاحية مثيرة (ص ٩) ، بل يروم اقامة علاقة وثيقة مع القارىء ، مؤكداً انه شريكه في خلق رواية وليس في ادعاء مغاير (قلت اننا نخلق رواية) . وقبلها يقول : « بمجرد ان تقع عينك على اول هذا السطر وحتى تصل الى كلمات النهاية في ذيل الصفحة الاخيرة ، تكون قد قامت بيننا علاقة تدور حول رواية نقوم بخلقها معاً - ص ٩) . ويتبنى المؤلف ستراتيجية التاكيد تارة والسؤال والتفنيد تارة اخرى . لكن الروائي يلجا الى التفنيد والانكماش لالغاء «الادبية المستهلكة» ، منبهاً القارىء الى انه روائي يحقق لقاءاته بشخوصه ، ويلجا الى الكتابة عنهم حسب الطرائق المتبعة عند غيره : «وكما يكتب كبار الروائيين اقول ان الصدفة وحدها هي التي صادفت لقائي بزوجة الدبيش - ص ٨١) . كما انه يستمر في منهجه مضيفاً الى القارىء مايمكن ان يترك له لاكتشافه (اقتربنا من آخر الرواية) ، لكن الرواية لاتحتفي بنهاية سعيدة ، ص ١٥٥ ، ذلك لانها تبني على قضية النفوذ الذي يمنح نفسه حق مصادرة الاخرين ، والغاء وجودهم ، حتى بدا العامل الزراعي وهماً ، رغم وجود زوجة على ذمته ولها اطفال منه . ولم يترك القارىء وشانه بل اردف مشاكسته المستمرة له

بهدم مقصود لطموحات الرواية التقليدية في الايهام بامكانية المصالحة بين الفرد والمجموع، بين الحالة الشاذة والتقاليد العامة، بين المتيسر والبعيد المنال. اما في رواية النص فان المواجهة لتقاليد الايهام تقتضي هدم الوفاق بين الرواية التقليدية والقارىء، فالنص ليس وسيلة للتسلية، يقول الروائي:

(ولانك جلست لقراءة روايتي بقصد الامتاع
والمؤانسة او الهروب من احباطات الواقع
اليومي، لن اثقل عليك بالكثير من الاسئلة ...)

ص ١٦٨

ومهما كانت طبيعة هذا النص. الا ان كاتبه أصر على ايضاح فهمه لمعنى الكتابة في الصفحات الاخيرة منه، موضحاً انه لايؤمن بالحياد، بل يرى ضرورة الخروج على الصمت حتى وان وجهت الانتقادات الى نهجه في الكتابة. يقول (ص ١٧٠):

قررت الكتابة. ان اخرج على مؤامرة الصمت
والاسكات التي تدبر لاخفاء ماحدث وما يحدث.
ورغم تسويد مئات الصفحات وتلطيخها بحبر
زماننا الكاذب. مازلت اشعر بذنب المشاركة
في الصمت طوال سنوات مضت

ثم يضيف مايعني انه لم يقل كل مالديه:

ان المسافة ضخمة بين العنوان والمحتوى.
العنوان مثير ولكن الرواية بعيدة عنه.
لا اعرف كيف ارد على هؤلاء. القيود كثيرة
بعضها كامن في داخلي. رغم هذا حاولت
العثور على خرم ابرة اقول من خلال ما استطعت
اخراجه من العالم الذي يرتجف برعشة
المغامرة الجديدة في اعماقي.
ـ ص ١٧٠

اما رده على المعترضين على الرواية فنـاً، فانه يقدر مسبقاً بعض التهم التي تراه تبسيطياً، والاخرى التي تراه مقصراً في ادراك معنى الواقعية حسب مفهوم لوكاش، حيث انه لم يقد القصة الى نتائجها المحتملة، اي الى احتجاج العمال او الثورة (ص ١٧٣ ـ ١٧٤). لكنه يحدد مهمته بازعاج البركة الهادئة وهدم الاوهام والاحلام. أي ان مهمته تقع ضمن مانطلق عليه (رواية النص) التي ترى انها تسعى اصلاً لاسقاط الايهام وهدمه ولفت الانتباه ثانية الى النص على انه يوجد واقعه خارج القوالب المكرورة او البديهيات التي تواطأ بشانها الكتاب والقراء. اي ان الناقد في الرواية هو كاتبها، وهو الذي يسعى ضمناً لتوقع اعتراضات النقاد او القراء وتفنيدهم او صدهم او تقليل شانهم بعدما كانت الرواية التقليدية تضخم من هذا الشان.

وعلى خلاف هذه الرواية التي تبتغي بناء نقدها في داخل النص السياسي ـ الاجتماعي رواية محمد برادة الصادرة حديثاً (١٩٨٧)، والمعنونة لعبة النسيان. والنص هنا سيرة يفتتحها الهادي ليستكملها آخرون مشاركون فيها امثال السيد طيب وسمي ابراهيم والطابع. واذ ينتمي هؤلاء الى عائلة واحدة فانهم من خلال وجهات النظر المعتمدة في الرواية يقدمون وضعاً اجتماعياً وسياسياً منظوراً اليه من بؤر متعددة تلتقي جميعاً في بؤرة مركزية عمادها العائلة. لكن المادة في وضعها الذاتي او العام المطروح في سيرة تبقى تحتاج الى تنظيم لتصبح حبكة او رواية.

ولم يقصد الكاتب في بدائل تقديم الرواية على لسان الهادي غير هدم الايهام، طارحاً لعبة النسيان على انها «نص» متخيل لتفسير نسبي لحقيقة نسبية تخص عائلة الهادي، التي تلمح على عائلة المؤلف نفسه. وهكذا يشير راوي الرواة الى مثل هذه الافتتاحيات على انها تعود للهادي، لاعلاقة لها ببقية النص، اي بتجربة النص مرئياً او معروضاً من خلال وجهات نظر الاخرين (ص ١٣٥).

ويظهر راوي الرواة في الفصول الموزعة تحت لقبه بمثابة الناقد الادبي، او الصانع لهذه الصنعة، ليقدم الاقتراحات والتعديلات والمقترحات والتصويبات للمؤلف. لكنه بقي بعيداً عن النص رغم ذلك، غير مفلح في منهجه تماسكاً أو في اعادة تفكيكه ليبرر وجوده. وتبقى صيغة دخول وجهات نظر الطايع او سي ابراهيم او السيد طيب هي الاساس، بينما تاتي الاصوات المظللة اعتيادية معزولة تزيد في ابقاء وجهات النظر المذكورة تقريرية لاترتقي الى النص الذي نطمح اليه، رغم ان المؤلف نجح في تقديم بناءات لغوية، او مستويات لفظية لهذه البناءات تفصح عن اوضاع اجتماعية وفكرية متباينة. وقد تتوافق هذه الخاصية المضطربة مع (رواية النص) بصفتها حالة تجريبية، لكن هذا التفسير يبقي النص ضمناً دون طموحه المعلن في ان يصبح رواية.

وعندما يتوجه راوي الرواة الى القارىء بخصوص الفرقة بينه وبين المؤلف يكون بمستطاعه تطوير وجهات نظر نقدية مهمة نسبياً عن بلاغية الرواية او خطابها . فالمادة التي يعدها المؤلف خاماً لم تبلغ حالة الفن بعد يخصها راوي الرواة بالعناية ليوجد منها صنعة . اي ان هذا النص يعي انه متخيل ومصنوع . ويتقصد راوي الرواة هدم التوقعات او نسفها ، مشيراً الى انه يود ايهام القارىء بقدرته على الاختيار والانتقاء والدقة (ص ٥٥) . لكنه لايتوقف عند حدود معالجة الاساليب ، بل يتوجه ايضاً الى الافكار ذات العلاقة بالصنعة ، كمفهوم الزمن ، معترضاً على راي المؤلف في ان الزمن بعض من الموقف الكلي ، يتغير مرحلياً ، فهو يرى ان الزمن يتغير في ضوء الوعي البشري بهذا التغيير من خلال التجربة ، والتي تشكل الشخوص بصفتها محتوى زمنياً . ومثل هذا الاكتشاف هو الذي يفرض حساً بالجدة على كل ماهو ثابت او دائمي ويضيف مايعد اليوم بديهية اعتيادية دارجة ، قائلاً :

لاداعي لان نجزىء الزمن الى زمنين: وابسط من
ذلك ان نعتبره سرمداً متجدد الانية ، له
قوانينه وثوابته ، وان نتابع التغير من خلال الشخوص ومواقفها
وسلوكاتها فهي التي تعاني
من وطاة الزمان ، وهي التي تقاوم وتتحدى
وتتمرد وترضخ ، وتتحايل بالفلسفات والكلام
لاطالة بقائها داخل موكب الزمان .
ـ ص ١٣١

ورغم ان مثل هذا التقديم حول الزمن والشخوص يعيدنا الى الحيوات المتغيرة للشخوص في عائلة الهادي وذويه ، الا ان النص تعوزه صنعة الرواية ، كما ان التنظيرات فيه لم يفد منها بوضوح في تكوين هذه الصنعة . لكن هذه التنظيرات تقودنا الى مايمكن ان يتحقق داخل رواية النص ، وما يمكن ان يبقى هامشاً نقدياً . ويبدو ان النقاد المثقلين بالنظرية تعوزهم دفقة الشعر اللازمة لمنح الحياة للمادة ، ومنح الحيلة للحياة ، فتاتي نصوصهم بمثابة هوامش سيرة تذيلها هوامش النقد .

وعندما نريد تفحص (رواية النص) ، او نصوص ماوراء الرواية او الروايات المغايرة ، يمكن ان نقول عنها في ادبنا العربي انها تدخل في عداد الجهد النقدي الذي ليس من الصواب التنكر له في اية دراسة لنظرية النقد الادبي العربي الحديث . وقد نتفق على ان الجهد الاسبق ، كجهد الحكيم وطه حسين مثلاً ، كان تعبيراً عن بحث قلق لايجاد قنوات التعبير عن التجربة ، مهما اختلفنا بشان هذه التجربة ، حياتية كانت ام ذهنية . وحيث ان الكاتب العربي عايش حساً بالتغيير السريع من جانب وحساسية مفرطة ومتشنجة ازاء الانفجار الفكري في الغرب من جانب آخر ، كان لابد من ان تتكرر الاسئلة لديه ازاء مواضيع عديدة تخص الواقع والتقاليد والتاريخ والابداع والنص . كما ان طبيعة بنية الوعي التاريخي لديه جعلت من مكابدته في هذا الموضوع اكثر وعورة من غيره متحولة عنده في هيئات واشكال متباينة ، فاجعة مرة وهو يراها مجموعة من المحرمات ، ومؤلمة اخرى وهو يراها سياقات مدمرة لنزاعات دموية طويلة ، بينما يراها بهيجة مشرقة عندما تظهر امامه في عطاءات الفلاسفة والمتكلمين او نتاجات الحضارة والمدنية .

وعدا هذا السياق ، فان الروائي العربي لم يكن صاحب علاقة متكاملة او حقيقية مع النوع الادبي الروائي ، رغم علاقته الوثيقة بالحكاية الشعبية . ولهذا فان مصادقته على المنظور بصفته واقعاً ، والتصاقه بالتجارب الصغيرة على انها انجازات تستحق التحول الى صنعه ، متوقعة في ضوء ضعف هذه العلاقة . كما انه عندما يريد محاكاة غيره في التمرد على تنويعات هذا النوع الادبي يبدو مهزوزاً ، لانه يرحل مع غيره في امر لاعلاقة له به . وما يثور عليه كاتب في الغرب لايعني لزوم تمرده هو الاخر ، رغم ان الفكر الانساني اصبح ميسوراً في حركته وانتشاره بحكم تزايد وسائل النشر والاتصال .

لكن الروائي العربي في نتاجه الاحسن جاء بنتاجات روائية تستحق الملاحظة ، وعندما ظهرت رواية النص على هامش هذه كان بعضها يشتمل على ستراتيجية للكتابة ، اشرت اليها في مقالات متعددة عام ١٩٧٩ ، همها تحييد النقاد خشية ان يسيئوا فهم التجربة الجديدة ، واملها كسب القارىء الى صف هذه التجربة بعدما اعتاد هذا القارىء على نمط معين من الرواية الاجتماعية المتوافقة مع البنى الخارجية للحياة المنظورة . وفي مثل هذا النمط من الطرائق النقدية يمكن لرواية النص ان تندمج في السياق الاوسع لحركة الرواية والنقد ، لكن صلاحيتها نصوصاً ادبية روائية لاتتحقق دون كتابها من ايجاد نص عضوي يمتلك نقده الادبي في داخله دون ان يكون هذا النقد عالة عليه .

تجريد ..

خليل الخوري

هل كانت الكلماتُ فيكَ ؟ وكيف كانت ؟
شكلها ؟ إيقاعها ؟ ألوانها ؟
هل كانت الكلمات قبلك ؟ كيف كانت
يوم كانت بعد في المجهول ؟ ما أشكالها ؟
مَن شكلّ الكلمات ؟
هل كانت لها أشكالها
من قبل أن تفضي بكَ الكلماتُ
واثقةً إلى أسرارها ؟
من قبل أن تستوطن الكلماتُ صوتك .
تستقيم بمجدها ،
أم أنها صارت ،
وكانت غير ما صارتْ وكانت محض أرواح
تسافر في الفراغ ،
وفجأة فجائك كاملة الهيولي ؟
تستوي
بكمالها
ولها حواشٍ ،
وامتدادٌ حاضرٌ ، ولها حضورٌ موغلٌ في الصمتِ .
كرسّيان من نغم ومن معنى ؟ متى ؟
أم أنها اخترقتك مثل البرق ؟
ثمّ تكوّنت صارتْ لها أجسادُها ؟
من أين جاءت ؟
مَنْ كساها لحمها ؟ أعصابها ؟ ووثوقها ؟
مَن يطعمُ الكلمات ؟ يسقيها إذا عطشت ؟
ويمنحها إذا ابتهجت ثياباً غير ما
لبست ؟ ومَنْ أسرى بها
حتى استقام وجودها ملكوتها ونفوذها ؟
سكنتكَ واحتلّتك
يوم ولدت أم
سكنتكَ قبلك ام ؟ أجبْ ...
أم أنت مَنْ سكن الكلام ؟

نص ونقد

النص

قصة قصيرة

اللعنة

نزار عباس

ها قد اتيت اليّ. كنت اتوقع ذلك. فاين تذهب ؟ كل الطرق تؤدي الى حاتم السعيدان، وانا اعرف خطواتك واحدة واحدة، وانت لاتدري، تاتيني الاخبار، ولا ابحث عنها ' وجهك ـ الذي كانت امي لاتملُ من تقبيله ـ ضاعت معالمه الجميلة، لم اعد اتذكرك. احياناً اقلب الصحف، فاقرا كلمة هنا، وكلمة هناك، لاتهمني سوى الاعلانات والمناقصات، واقرأ بالصدفة بعض ماتكتب، عندي موظف صغير في مكتبي، جاءني قبل اشهر فرحاً، قال هل قرات سيدي، قصيدة اخيك ؟، نظرت اليه ؟ باحتقار، وطلبت منه الانصراف الى العمل المجدي، فما كرر ذلك بعد ! لاتقل انني اسات اليه.. كلا لقد حررته من جنونه، وخلصته من اوهامه انه مازال صغيرا واذا بدا منذ الآن، يهتم بهذه الكلمات المنمقة، فسوف يهرب الخير من امامه، ولن يحصل على قوت عياله، تبتسم ؟ حسناً، انها ابتسامة ساخرة، كما ارى، فالسخرية لاتفارقك، شحاذ يحمل سكيناً ! هذا مثل من بلدنا، هكذا انتم، تقول في اعماقك : مازال غبياً، وان صار ثرياً ومن يدري فلعلك تقول لايعرف حركة التاريخ ايضاً ! اقبل كل ماتقوله او حتى تفكر به، كلمات.. كلمات.. كلمات، وماهي قيمة الكلمات ؟ عندما تمرضت زوجتك، مرضها الاخير، كتبت لها قصائد واغاني، بدل ان تذهب بها الى مصح جيد، لتعيد اليها الحياة.. كانت المسكينة واهمة، هي الاخرى، احبت فيك كل شيء، حتى ترهاتك وترفعك : حذاء ممزق، وراس يسبح بين الغيوم ' القصائد لم تقدم لها دواء، ماتت.. قدمت لك مناسبة لتكتب المراثي ' هكذا تمارسون العيش، عذاب الناس، حتى اقربهم، مادة للابداع ' بدل ان تقدموا لهم شيئا في رحلة العمر المتبعة.. حاتم السعيدان الذي تحتقره ـ ولاتقاطعني رجاء ـ لايسمح لموظف صغير يعمل لديه، ان يدفع فلساً واحدا لعلاج عائلته، حاتم السعيدان، هو الذي يتكفل بالعلاج والمستشفى والسفر الى الخارج ايضا، ومع ذلك ،فهو في نظرك يخدع الآخرين ويسرق الاموال : انت تدفع بزوجتك الى الموت، كي يقال عنك، رجل نظيف. ويده لاتمتد حتى الى اخيه ' منطق، منطق، وكلمات لاتنتهي 'كانت امك تقول اتدري، ياحاتم، ان اخاك الصغير، قد نطق قبلك باشهر ' فقد كنتُ، على زعمها، متاخراً في النطق ' انني اضحك الآن، فانت ماتزال تنطق، وتتكلم اكثر مني قبلي وبعدي، إذ حتى وانت صامت الآن، فان نظراتك تحمل آلاف الكلمات، ولولا ماجئت من اجله،



نزار عباس

ولست ادري ماهو، لا مطرتني بسيل من الكلمات، تغرقني، وتغرق هذا النادي الذي امرُ عليه كل مساء.. لقد بدات النطق قبل اي واحد من العائلة، وليس قبلي فقط. هكذا كانت تقول، كانت تحبك بشكل يثيرنا جميعاً، كنت مدللاً، ولكن يالسخرية القدر، فعندما ماتت، كنتَ انتَ في السجن ! وانا في الخارج، وابوك ينام مع امراة في «علوة، الحنطة والشعير ! كنتَ في السجن، من اجل قصيدة ... كلمات، ماذا كنتَ تريد بهذه القصيدة ؟ هل قدمت هذه القصيدة، شيئا للفقراء ؟ مناً وسلوى للتائهين في الصحارى ؟ هل دفعت لهم اجور الماء والكهرباء ؟ هل ارسلتهم للعلاج ؟ وجلبت لهم الدفء في الشتاء ؟ هل قدمت لهم فرصاً للعمل ؟ هل..هل.. ؟ وكنتَ سعيداً وقتذاك، وقلتَ لي : لقد اديت واجبي !، اي بدلاً من ان تكمل دراستك، وتحصل على منصب محترم، يؤهلك لخدمة الناس، كما تدعي، صرتَ واحداً منهم، مثلهم، اضفتَ رقماً واحداً الى اعدادهم الغفيرة.. يالذكاء !

انت تشرب لاتعتذر ! اشرب، ولم لا ؟ ستفرح امك وهي تراني ادعوك الى كاس ! كانت تتهمني بالقسوة عليك، ولكن آه، لو عرفت كم كنت احبك، واريد لك الخير.. منذ ان رايت في يدك اول صحيفة، اول نشرة سرية، عرفت بان اللعنة ستطاردك، وانك ستبقى شقياً الى الابد ! وحاولت ان امنع ذلك، ولكنك كنتَ كالسائر في نومه ثم «من انا حتى امنعك من احلامك، هكذا كنت تقول، انني لااحفظ كثيراً، ولكني مازلت احفظ عبارتك هذه، لكثرة ماكنت تعيدها على مسامعي، وباحتقار كامل، كان التحرر هو ان لاتستمع اليّ، ولاتراني ! ماعلينا ! انظر الى هذه السيدة القادمة، انها ارملة، في كل يوم تاتي الى النادي، تجلس وحيدة، تطلب كاساً، تدخن سيجارة، تنتظر.. جميلة اليس كذلك، ثرية جداً، نظرة واحدة الى ملابسها وعقد الماس على الصدر، تكفي.كم تمنيت لك امراة ثرية وجميلة، ماأكثر الامنيات، واضيق العمر ! وخرجت يوماً من البيت، كي تعود متابطاً زوجتك الراحلة، وقلتَ : لقد اخترتُ ! كانت فقيرة، جميلة وشاحبة لاانكر انك احببتها، واحبتك، ولكن انظر كيف تبخر الحب واحترق، اهو سوء التغذية ام التشرد، ام غرف الايجار الرطبة، سيئة التهوية ؟ لقد قتلتها، ياأخي الصغير، قتلتها بالكلمات والفقر، ودبُّ اليها المرض الخطير، مع الاوراق والحبر والاحلام التي لن تتحقق بعد عشرات السنين !

انظر الى تلك المراة.. هذا هو الجسد المسترف الدافىء، وانتَ تعرف ليالي الشتاء.. هذه المراة، تنتظر من يشعل الحرائق، تعاني من الوحدة والبرد، ولما كان لكل رجل يدخل هذا النادي، اكثر من امراة لذا، فان انتظارها سيطول، وفي احسن الاحوال، ستحصل على وقت ممتع، لكنه قصير.. تبتسم انتَ، وتقول في نفسك حتماً : يالللانهيار الاخلاقي ! هذا هو مجتمعكم الرديء ! وساغفر لك، فلا حرية بلا ثمن، إذ هذه المراة تستطيع ان تبقى داخل جدران اربعة، تحدق بصورة الراحل الكريم، تنتظر رجلاً جديداً، قد ياتي ولاياتي والجسد يذبل، يترهل، والغضون تفترس الوجه، والضحكة تموت، ونار الرغبة تصبح رماداً، والروح تشيب، ولن تستطيع كل القيم والقصائد ان تحميها من البرد ورياح الخريف.. اننا مختلفان، الاشجار لاتنمو وتتطاول وتشتعل خضرة بالقصائد.. انها بالماء ـ والماءفقط، والطين والطين فقط، تعيش وتنمو تزهر وتثمر لقد ذبلت امي، قبل ان تموت، يوماً بعد يوم، لمجرد انها عرفت بان ابي سياتي بامراة جديدة الى البيت، نضبت عروقها، ولم تعد تقبل على الحياة، اختارت الانزواء والصمت، وماتت.. انتَ لم تلاحظ ذلك، لم تشعر به، فلديك مهمات اكبر كنتَ مشغولاً، بدفع عجلة التاريخ ! اعذرني اذا ضحكت، كنت توزع الآمال والوعود وتقول للناس غداً وغداً..

ولم يات ذلك الغد وسوف لاياتي وحتى اذا جاء، تكون حتى انتَ بغير حاجة اليه.. تكون عجوزاً مثلاً ـ لاشهوة لديك للحياة، لارجفة تعتريك لجسد امراة، ولابريق في عينيك لطفل يضحك، او بحر يصخب بالموج المتدافع، ستجلس وحيداً وراء زجاج مقهى، تمسح نظارتك، تنظر الى الاجيال، وهي تركض الى الدوائر والاضابير، والات المعامل تدور وتدور.. وستشهد حدائق لاتستطيع ان تمر بين اشجارها ونساء صغيرات لاتستطيع ان تعانقهن، ومدناً تجلس على اطرافها متعباً، لاتستطيع السير بين دروبها..

ستكون وحيداً وغريباً، وعاجزاً، وستقول : اهذا هو الحلم ؟ اهذه هي الآفاق التي جريت نحوها، حتى دميت قدماي ووهن العظم مني ؟ وسوف لن تجيبك سوى قصاصات ورق على الاسفلت، تعبث بها الريح، وتطير في كل اتجاه.. انها قصائدك البائسة !

اشرب ياأخي ويابن امي، احب صمتك، إذ عودتني على الصراخ.. مضت عشرون عاماً، ولم نلتقِ، يالللاخوة الاعداء ! ساقدم لك وجبة خفيفة، تاخذ منها شيئاً، بين كاس وآخر. فلا تدخل الخمر على المعدة الخاوية ! هكذا يقول الاطباء، وانا حريص على صحتي.. وصحتك، وصحة المجتمع ايضاً.. ها...ها، ارفع كاسك من اجل نخب عائلي هذه المرة، انا متاكد، بانك رفعتها من اجل اشياء اقل اهمية، كالثورة في جزائر السردين مثلاً !، فلنشرب نخب ذلك الزقاق البارد الرطب الذي قذفنا الى العالم، نخب ابينا الذي كان يصطاد الطيور والنساء في «علوة، الحنطة والشعير.. ولكنه كان طيباً، اليس كذلك ؟ اما تعلقه بالنساء، فذلك هومرض العائلة.. ولم ينجُ منه سواك، حتى انني استغربت، عندما سمعت حكاية الحب والزواج، ومع ذلك، فان الامر لم يدم طويلاً..

كيف تذكرت حاتم السعيدان، الاخ والعدو، بعد هذا العمر الطويل، كيف ؟ النقود ام شيء آخر، اخبارك عندي، لقد تركت كل شيء، وها انت الآن حر، مثل طير، فما ذا تريد اكثر من ذلك ؟ رفع اخوه الصغير راسه عن الكاس وقال : ولكني طائر بلا جناح، اريد جواز سفر.. انني متعب

قهقه اخوه الكبير، وقال : ولم لا ؟ طلب متواضع، سيكون كل شيء لديك غداً، وسترحل الى اي مكان تريد، ولن اطلب منك كلمة شكر، انما اريد ان اقول : حذارِ من ان تسقط هناك في اللعبة من جديد، فكفى.. كفى.. لقد سئم الناس كل الوصايا، وعلى الانسان ان يعيش الحياة لنفسه، ولو مرة واحدة، آخر العمر، ولو آخر العمر !

اما انا في هذه الساعة، لقد جلست اليك طويلاً، وثرثرت كثيراً وسانتقل الى مائدة السيدة الوحيدة، كي احس بانني مازلت استطيع اغواء النساء ' كذبة، خداع صغير للنفس، ولكنه لايكلف شيئاً ـ ولايحتاج الى نضال مرير.. اليس كذلك ؟

* القصة تنشر لاول مرة

فاضل ثامر

تنتمي قصص نزار عباس الى جو الحساسية الحداثية الجديدة التي خلقتها تجارب عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي في الخمسينات، وهي تجارب حديثة، بكل معنى الكلمة : فهي تقطع صلتها بالاتجاهات القصصية التقليدية التي كانت تمثلها كتابات ذي النون أيوب وجعفر الخليلي وعبد المجيد لطفي، وتؤسس قيمها الفنية واللغوية والتعبيرية الخاصة. وإذ يلتقي نزار عباس مع عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي في الكثير من التطلعات والهموم الابداعية، فإنه يفترق عنهما في شدة فرديته وفرادته معاً. فهو ينفرد عنهما في الانغماس في تجارب فكرية وروحية تبلغ أحياناً مرتبة التدمير الداخلي للذات. فهاجس نزار عباس لايكمن في إقامة حوار مع الواقع، بل ولاحتى في إقامة مثل هذا الحوار مع الاخرى، بل كان متمحوراً حول اغوار الذات. أقاصيصه محملة بمعاناه ضاجة تكشف عن عالم تجربة شخصية إشكالية بكل حسيتها وتمزقها وتناقضها. فالقصة بالنسبة له تجربة معاناه معاشة : نزيف حياتي مدمر. ولهذا فهي تؤرخ لوعيه الذاتي، ولتطور هذا الوعي. انها تكاد أن تكون ذاتية سيرة طافحة بأعترافات شخصية معذبة. ولذا فنزار عباس مثلاً من القصاصين الذين كشفوا عن بصمات واضحة للفكر الوجودي في بعض تجاربهم المبكرة. الا اننا لايمكن أن نقول بأن نزار عباس كان وجودياً بالمعنى الفلسفي الكامل للكلمة. بل كانت تبهره بعض القيم والمواقف الوجودية الخاصة بالحرية الانسانية وبمعنى الحياة الانسانية بشكل عام الا أن رؤيته هذه لم تتعمق ولم تمتلك بعداً فلسفياً أو شخصياً متميزاً، ولذا فقد راحت بمرور الزمن تبدو شاحبة وفاترة، ليحل محلها إحساس شخصي بالمعاناة والشعور بالسأم والعبث واللاجدوى، والاعتقاد أحياناً بأن الحياة ليست سوى لعبة أو فخ كبير للمغفلين.

ونزار عباس قاص مقلّ، فهو لم ينشر خلال اكثر من ثلاثة عقود سوى مجموعة قصصية صغيرة لاتضم سوى عشر قصص قصيرة هي مجموعة زقاق الفئران [1] التي صدرت عن وزارة الاعلام، بغداد ١٩٧٢ ـ وتكمن علة ذلك في ان القاص لايتلفت حواليه ـ كما يفعل معظم القصاصين ـ ليلتقط شخصياته القصصية أو يلتقط أحداثه من عوالم الآخرى، بل يكتفي بأستحلاب تجربته الشخصية نفسها. فهو يحيل عذاباته وأزماته الخاصة الى نسيج قصصي كثيف ومتوتر. ولذا فان تجاربه القصصية تنهل أساسا من معين تجربته الشخصية : وهذا في رأيي سر قوته وضعفه معاً. بل يمكن أن نقول أن تقنيته القصصية وأسلوبه ولغته لم تتغير ـ كما يفترض ـ طيلة هذه الفترة الطويلة. انه لا يحاول أن ينهل من آبار الأخرين، بل يرتوي من بئره الخاص فقط، وهو في هذا اقرب مايكون الى الفنان الفطري الموهوب. الا أن هذا يحدُّ ولاشك، من إتساع افق تجربته افقياً وعمودياً. فنزار عباس يخسر في هذه المغامرة الشيء الكثير : كان بامكانه أن يسوح في عوالم الاخرين ويلتقط من تجارب الحياة الواسعة الشيء الكثير، وكان بأمكانه ان يربح الكثير أيضا من تقنيات الاخرين وأساليبهم، ولكنه آثر الاكتفاء برؤيته ولغته وتقنيته وتجربته فخسر اشياء وربح أشياء أخرى. ظلَّ لصيق نفسه، وظل أمينا لتجاربه وقدراته الذاتية، فاكسبها ذلك الطابع الشخصي الحميم الذي أتسمت به. ومن يدري لعل نزار عباس كان يدرك ـ اكثر من غيره ـ ان انفتاحه خارج ذاته وتجربته سيجعله يخسر اكثر مما يربح.

وتجربة نزار عباس لم تكن تجربة عابرة في تاريخ القصة العراقية، انها من التجارب القليلة التي أرهصت بميلاد التجربة القصصية الستينية. بل يمكن القول انها كانت محطة انتقال طبيعية بين جيلين : الخمسينات والستينات. ولذا فقد كان الدكتور علي جواد الطاهر على حق عندما أشار الى أن نزار عباس أوشك أن يكون «صفحة جديدة تنبثق طبيعية عن الخمسينات، وتطل طبيعية على الستينات»، وأنه لو لم يكن أهل الستينات لكان جيل نزار[2]، وهو حكم فيه الكثير من الدقة وبعد النظر. فلو أعدنا الأن النظر في تطور التجربة الستينية لوجدنا بصمات تجربة نزار عباس القصصية واضحة ومؤثرة. فبين تجربة نزار وتجربة الستينيين الكثير من الألفة والتماثل، حتى ليبدو لنا نزار

اليوم أقرب مايكون الى الستينيين منه الى الخمسينيين.

واذا كان جيل نزار عباس، الذي أطلق عليه الدكتور عبد الآله احمد مصطلح «جيل الوسط الضائع»[3] قد تعرض الى بعض الأهمال والتجاهل والغبن في الماضي، تتضح أمامنا اليوم ونحن نراجع مسيرة التجربة القصصية بين جيلي الخمسينات والستينات الأهمية التأسيسية لهذا الجيل في التبشير بقيم الحداثة والتجديد التجريب التي تبلورت فيما بعد في التجربة الستينية. ويخامرنا احساس عميق بأن تجربة نزار عباس تظل تجربة متميزة وجريئة حتى بين تجارب «جيل الوسط الضائع»، وانها كانت اكثر تاشيراً لقيم التغيير الذي تحقق في الستينات. ولانريد أن نذهب هنا الى الزعم بأن تجربة نزار عباس هي من التجارب الأبداعية الكبيرة كتجربة التكرلي مثلا فهي تجربة محدودة بسبب إنحصارها داخل إطار ضيق وحركتها داخل دهاليز التجربة الفردية وإختزالها الشديد للكثير من الهموم والصراعات والأحداث والمرئيات، الا إنها تظل تمثل تجربة جريئة تمتلك خصوصيتها وتميزها وجديتها. ويمكن أن يتاكد لدينا هذا الحكم بالقاء نظرة سريعة على أهم أقاصيص «زقاق الفئران»

قصة «قيء» ١٩٥٧ ـ تمثل أفضل تمثيل المرحلة الوجودية في تجربة نزار عباس، وهي تجربة لم تستمر طويلاً بمثل هذا الوضوح. فالبطل هنا محاصر ومستلب، تطحنه ـة وجودية مفزعة. فهو بعد ان خرج من تجربة حياتية وعـ ـبة مخففة، يتطلع الى الحياة حواليه بمنظار أسود قاتم: ـ شيء بالنسبة لع عقيم وفارغ. والحياة ذاتها تبدو له تافهة وتبعث على الاشمئزاز والقيء والغثيان. ليس ثمة طريق للـ ـلاص من هذه الحياة التي تنخرها «الأرضة»، حتى الانتحا الكاموي الذي يبشر به صديقه ماجد كطريق للخلاص ـبدو له عميقاً وعاجزاً عن حل أزمته الطاحنة. ويبحث اا ـطل ـ عبثاً ـ عن طريق للخلاص تارة باللجوء الى الخمر والحانة وتارة أخرى باللجوء الى الجنس الا أنه في النهاية يصل الى طريق مسدود. فليس ثمة طريق حقيقي للخلاص: فهو يكتشف الزيف والخديعة واللاجدوى في كل مكان فيهرب بعيداً الى الخارج وقد اجتاحته رغبة عارمة في التقيؤ.

وينجح القاص في رسم ملامح هذا البطل الأشكالي الفردي المتمرد والمتسلب في آن واحد ويقدمه لنا عن طريق استخدام المونولوج بشكل عام، المونولوج المروي بشكل خاص فضمير الغائب هنا هو تحوير لـ «انا» التكلم نفسه، ولذا فالسرد يبدو لنا ذاتياً، اي أن كل مظاهر الوصف انما تقدمها الشخصية ذاتها دونما إقحام خارجي من قبل المؤلف أو من قبل اي راوٍ خارجي. وهي تقنية يبرع فيها نزار عباس ويقدمها عبر لغة قصصية متوترة وغنية.. لغة لاتخلو من طاقة الشعر وتوهجه. الا انها ليست لغة بلاغية أو تزيينية، بل هي لغة قصصية مكثفة واقتصادية تماماً.

وتكاد أن تهمين على عالم المجموعة شخصية قصصية واحدة: فالقاص يقف دائماً أمام بطل واحد. الأخرون مجرد ديكور واكسسوار ليس الا. وهناك دائماً ثمة رحلة داخل عقل البطل. ولذا يظل الحدث القصصي محدودا ومكثفاً، وهو غالبا مايطل خلال تداعيات البطل نفسه.

في قصة «مياه جديدة» ـ المكتوبة أوائل عام ١٩٥٨، يخرج القاص قليلاً عن شرنقة الذات المستلبة ليواجه الحياة برؤيا اجتماعية اكثر اتساعا من السابق. الا أن البطل يظل هو نفسه. الا انه لايظل أسير أزمته الروحية والميتافيزيقية، بل يجد نفسه داخل عالم الأخرى، مطحونا مستلبا، ويصطدم عبر تجربة شخصيته بالمؤسسة السياسية ذاتها. وهكذا يواجه هذا البطل المازق، الغاضب، المتمرد امتحاناً جديداً يجعله شديد الألتحام بهموم الأخرين وهموم المرحلة فتلتحم الأزمة الشخصية للبطل بالأزمة الاجتماعية، وتتحول القصة الى نبوءة بالتغيير الثوري القادم. ولذا ينسحب هنا الهم الفردي والوجودي الى الوراء لتتسع اللوحة امام الهم الأجتماعي والأنساني: هم تحقيق العدالة الاجتماعية، وتلتقي هذه القصة مع قصة «الأخرون» لفؤاد التكرلي ومع عدد كبير من قصص الخمسينات في امتلاك ذلك النبض الأنساني الأخاذ والأيمان بقدرات الأنسان كذات فاعلة ومغيرة في التاريخ.

اما في «السرير ٣١»، المكتوبة عام ١٩٥٩ فيعود القاص مرة الى الانكفاء الى عذاباته الداخلية. والقصة مكتوبة أصلا على اثر تجربة حياتية وعاطفية وروحية حقيقية واجه فيها القاص الموت وجهاً لوجه. ويستخدم القاص هنا ضمير المخاطب (بالفتح) فهو يتوجه بالحديث نحو شخص ما (متخيل أو حقيقي)، هو الأسلوب ذاته الذي يكرره اليوم في قصته قيد الدراسة «اللعنة» ـ وهو أمر سنعود اليه فيما بعد. وتمتلك بعض قصص المجموعة قيمة ترميزية واضحة كما هو الحال بالنسبة لقصص «السيف»، و «في ذلك المساء الجميل»، و «طعم الدفلى» وهي قصص مكثفة وشعرية وتقرب من تقنية الضرب المسمى بـ «القصة القصيرة جداً»، فالانسان في هذه القصص يبدو لنا دائما ضحية، ضحية سهلة لقوى غامضة. فبطل «السيف»، يواجه قدر الموت المجاني في

الصحراء دون ان يفقه سر ذلك المصير الفاجع، وبطل «في ذلك المساء الجميل» يعيش كابوسا ثقيلا يمارس فيه القتل المتوهم، ويصرخ بكل «صديقان» بعذاباته الداخلية وهو يبحث عن انسان مايسمع بوحه الداخلي، حتى وان كان هذا الانسان مقامراً لامبالياً، ويعيش ابطال «لقد بدا الليل» حياة قاسية مدنسة ومعذبة، ويموت احمد القاعود بطريقة غامضة يواجه قوى المجهول في قصة «ينسيون السعادة»، وهي من القصص ذات البناء الفني المتماسك والتي تمتلك حركة فعل قصصي حقيقي يجعلها تقف كواحدة من افضل قصص المجموعة.

واليوم ما الذي تؤشره لنا قصة «اللغة» للقاص نزار عباس قيد الدراسة بعد هذه المسيرة الطويلة؟ القصة مكتوبة بشكل مونولوج مصاغ بضمير الشخص الثاني (المخاطب - بالفتح) - وهي بهذا قريبة من تقنية قصة «السرير ٣١»، الا ان صوت المخاطب في القصة الجديدة اكثر حدة وغضباً وارتفاعاً، بينما كان هذا الصوت في «السرير ٣١» اكثر همساً وخفوتاً واقرب ما يكون الى البوح الداخلي منه الى الخطاب المسموع.

في «اللعنة راوٍ Narrater ومروي له [4] الأول يمثل الحضور، والثاني الغياب، وبين ثنائية هذين الصوتين: ثنائية الحضور / الغياب يتحدد الفعل القصصي. الراوي هنا هو حاتم السعيدان: رجل حسيّ، يسخر من جميع القيم، يؤمن بمصالحه وملذاته الشخصية، وهو مقاول ثري، اما المروي له فهو شقيقه الأصغر: وهو كما يرسمه لنا كاتب ومناضل إجتماعي يؤمن بالقيم الانسانية والنضالية ويرفض امتهان الذات ويكاد يقرب من ملامح المناضل الخمسيني في نزعة البيوريتانية (التطهرية)، ولذا يظل يعاني الحرمان والتشرد والسجن. ويبدو لنا الراوي هو الصوت الرئيس، فنحن لانسمع حوار الصوت الاخر (المروي له) فكل شيء يجري داخل عقل الراوي. نجد انفسنا في واقع الأمر امام خطاب مموّه موجّه نحو الاخر، يبدو للوهلة الأولى وكأنه خطاب مسموع ومعلن، وقد يتراءى لنا على شكل صوغٍ رسائلي، الا انه في نظرنا يظل مجرد مونولوج داخلي صامت مصاغ بضمير الشخص الثاني (المخاطب). الا ان هذا الصوت رغم احاديته (مونولوجيته بتعبير باختين) يكشف رغماً عنه عن صوت الاخر (الغائب: المروي له). بل ان صوت الاخر ليعلو، ويمتلك إستقلاله الأيديولوجي من خلال ملفوظ المروي ذاته حتى ليزيح الصوت الاول. ولكن رغم ذلك لايمكن ان نتحدث هنا عن منحى بوليفوني واضح ولاحتى «ثنائية» صوتية. فالصوت الأخر / الغائب يشع بتالق ونقاء يجعل صوت الراوي نفسه باهتاً ومثيراً للأزدراء، ويجد القارىء نفسه في خاتمة المطاف الى جانب صوت المروي له. وهو أمر يذكرنا بقصة «التنور» لفؤاد التكرلي التي يقدم فيها البطل «تخطيطات لدفاع عن النفس غير مكتوب» هي في واقع الأمر مونولوج داخلي رغم نبرته الخطابية العالية.

وهكذا يتم إختراق القشرة الخارجية لخطاب الراوي لنصل الى صوت المروي له وقيمه وهكذا فمن خلال الصراع بين هذين الصوتين يتشكل لدينا صوتان: وعيان متضادان ومفترقان. الصوت الأول (صوت الراوي) يخلق في إحشائه (ملفوظة) نقيضه (صوت المروي له). صوت الأخر يتجسد في ملفوظ الأول، وهو امر يتجلى عموماً في اشكال الصوغ الرسائلي:

«تبتسم؟ حسناً، إنها ابتسامة ساخرة، كما أرى فالسخرية لاتفارقك. شحاذ يحمل سكيناً! هذا مثل من بلدنا، هكذا انتم، تقول في أعماقك: مازال غبياً، وإن صار ثرياً. ومن يدري فلعلك تقول لايعرف حركة التاريخ ايضاً! اقبل كل ماتقوله او حتى ماتفكر، كلمات.. كلمات.. كلمات، وماهي قيمة الكلمات؟»

بمثل هذا الدفق يخترق صوت الأخر / الغائب صوت الحاضر / الراوي، ليصبح هو الصوت المهيمن فعلياً على مساحة الرؤيا القصصية، وهو امر يتحقق ببراعة القاص الذي يظل الى حد كبير بعيداً عن التدخل في سير الحدث القصصي. فالقاص يظل مختفياً وراء صوت الشخصية القصصية. انه ينسحب ليترك للصوت القصصي ان يكشف عن مخزونه وليخلق، في الوقت ذاته، نقيضه. الا ان القاص لايسلم من بعض العثرات الصغيرة، التي كان بإمكانه تجاوزها. فالقصة كما راينا توظف ضمير المخاطب الذي قد يعلو حتى ليبدو على شكل خطاب منطوق:

.. ها قد أتيت اليَّ، كنت أتوقع ذلك، فأين تذهب؟ كل الطرق تؤدي الى حاتم السعيدان، وأنا اعرف خطواتك واحدة واحدة...»

الا ان هذا الصوغ الفني ينكسر فجاة في الجزء الأخير من القصة. فبدلا من مواصلة تقديم القصة عبر هذا الصوت القصصي (صوت المخاطب) يلجا القاص الى نوع من التقرير

الخارجي غير المبرر الذي يكشف عن وجود المؤلف نفسه، وهو تدخل غير مبرر كان بمستطاع القاص تجنبه والاستمرار في الأختفاء حتى النهاية : فلنقرا هذا المقطع :

«رفع أخوه الصغير رأسه عن الكأس
وقال : ولكني طائر بلا جناح، أريد جواز
سفر.. انني متعب.
قهقه أخوه الكبير وقال لم لا ؟»

واضح هنا إن تعابير مثل «رفع أخوه الصغير رأسه عن الكاس وقال» و«قهقه أخوه الكبير» تخرج عن النسق القصصي وتصبح مجرد تقرير خارجي يمليه المؤلف، وكان بالامكان لاستيعاب عنه بتطويع ضمير المخاطب لنفسه لاستعاب مثل هذا الموقف لضمان تحقيق الانسجام الكامل في التقنية القصصية ولابعاد المؤلف عن التدخل المباشر في حركة الحدث القصصي.

وبعد، فرغم أن القصة ذات ايقاع واحد ونسق متماثل، الا أنها تزخر بالحيوية المتاتية عن إمتلاكها للكثير من مظاهر التقاليد الشفوية في السرد[5]. فاستخدام ضمير المخاطب اكسب النسيج القصصي الكثير من عناصر الحكي الشفوي التعبيرية والنحوية والتركيبية كالقطع والتردد والاستذكار، والاستدراك والجدل والأستنكار، والاستفهام. وربما تكتسب اهمية خاصة الخاصية الحوارية الواضحة في الصوغ القصصي والأحساس بحضور الأخر : المتلقي أو المروي له. فمثل هذا الحضور كان عامل تأثير حاسم في مونولوج الراوي، بوصفه رقيباً وشاهداً على إعترافات واقوال واستطرادات الراوي أو السارد، بحيث وجد الراوي نفسه ملزماً بالأقتراب من الحقيقة كما هي، مادام الحوار محكوماً بمتلقٍ وشاهد غير محايد لا يقبل المهانة أو المساومة.

وبهذا تكتسب القيمة الابلاغية هنا أهمية خاصة. فهدف الرسالة القصصية واضح ومحدد : تحقيق إيصال مباشر بين الراوي والمروي له عن طريق مزيج من الجدل والأقناع والأعتراف والأستذكار.

وهكذا ورغم النسق القصصي الاحادي (مونولوج مصاغ بضمير المخاطب) تكتسب قصة «اللعنة» حيوية وتكشف عن تقنيات وجماليات سردية متقدمة، تضع كاتبها، نزار عباس في صف قصاصي الحساسية الحداثية المتميزين.

الهوامش

١ - «زقاق الفئران» - قصص قصيرة، نزار عباس، وزارة الاعلام، ١٩٧٢ بغداد.

٢ - «زقاق الفئران وجيل الوجوديين العراقيين» - د. علي جواد الطاهر، « الجمهورية » في ٢٧ / ١ / ١٩٧٣، بغداد

٣ - «الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية» - د. عبد الأله احمد، وزارة الاعلام ١٩٧٧، بغداد، الجزء الاول، ص ٤١.

٤ - حول طبيعة (المروي له) راجع - Introduction to the study of the Narratee, By Gerald Prince, in Reader — Respanse Criticim editedby Jane Tompkins, 1980. P. 7

٥ - لادراك اهمية التقاليد الشفوية في السرد القصصي راجع : «حول نظرية النثر» أيخنباوم، في «نظرية المنهج الشكلي : نصوص الشكلانيين الروس» ترجمة ابراهيم الخطيب، بيروت / المغرب ١٩٨٢ ص ١٠٨ وكذلك : The nature of the novel Robert Sholes and Robert Kellogg, oxford, London, 1978, P. 17 — 56.

تأصيل المسرح العربي في العراق

(١٩٦٨ - ١٩٨٤)

■ د. فائق مصطفى احمد

يقصد بمصطلح (التاصيل) في اللغة العربية المعاصرة ((ان يجعل للشيء الجديد اصل او يناط باصل او يرد الى اصل))[١] .

اما التاصيل المسرحي فيعني ايجاد مسرح ذي سمات وخصائص عربية مستمدة من التراث والتاريخ ، اي ايجاد صيغة مسرحية نابعة من البيئة العربية ومختلفة عن صيغ المسرح الغربي، وقادرة في الوقت نفسه على التعبير عن تطلعات وهموم الجماهير العربية ((وذلك باعتبار ان استمرارية الثقافة بمختلف اوجهها ضرورة حضارية لاغنى عنها لان اي انقطاع في هذه الاستمرارية سيؤدي حتما الى احداث فجوات تاريخية في سلسلة التطور الحضاري للامة العربية، وبالتالي يزعزع اصول هذه الثقافة ويبعث بمفاهيمها الاساسية المتمثلة في عناصرها الانسانية والحضارية))[٢] . من المعروف (ان المسرح العربي الحالي يقوم في شكله ومضمونه على التراث المسرحي الاغريقي اليوناني وحيث ان تاصيل هذا المسرح وتجذيره في الثقافة العربية يتطلب ايجاد بديل لما هو ماثل وقائم، فان افضل السبل هو العودة الى التراث العربي ... لاستنباط اشكال ومضامين وطبيعة الروح العربية ولان التراث العربي يحمل طابعا مميزا خاصا هو نتيجة تطور تاريخي للمجتمع العربي بفنونه وآدابه وعلومه، فانه لابد ان يغني اي عمل مسرحي عربي ينشد التاصيل)[٣] .

خضع المسرح العربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر لمؤشرات محلية مختلفة تسربت اليه من التراث بشقيه : الرسمي والشعبي، فالمسرح اذا كان شكلا فنيا استعير من الغرب، فان هذا الشكل قد طعم بالوان محلية كثيرة اخفت قسماته الاصلية حتى يستساغ في البيئة العربية[٤] .

لكن هذا الاتجاه السليم لم يدم طويلا ولاسيما بعد الحرب العالمية الاولى، وذلك نتيجة لتاثر الكتاب المسرحيين العرب بتصورات ومفاهيم خاطئة تقول ان للمسرح صيغة واحدة هي صيغة المسرح الغربي، الامر الذي جعل هؤلاء يديرون ظهورهم الى تراثهم القومي ويجرون بعيدين عن كل الفنون والصور التمثيلية العربية التي عرفت في التراث حتى يتسنى لهم التقليد الاعمى للمسرح الغربي بقالبه ومضمونه، مما ادى الى ظهور هذه الهوة التي لاتزال قائمة بين المسرح العربي والجماهير العربية .

اما في الستينات والسبعينات فقد اخذ المسرحيون العرب - لاسباب قومية وفنية - يعودون ثانية وباسلوب اوضح وحماس اشد، الى التراث يستوحون فنونه المختلفة ويستخرجون منه صورا واشكالا مسرحية، قاصدين الى خلق مسرح عربي قائم بذاته بعيدا عن تاثيرات المسرح الغربي . ففي مطلع الستينات دعا يوسف ادريس في مصر الى خلق مسرح عربي اصيل عن طريق الاعتماد على مسرح السامر، وهو قالب تمثيلي كان شائعا في الريف المصري ويقام في مناسبات الافراح والموالد، واصدر مسرحية (الفرافير) استوحى فيها شخصية البطل من السامر .

وفي عام ١٩٦٧ اصدر توفيق الحكيم (قالبنا المسرحي) دعا فيه الى ايجاد صيغة مسرحية عربية خاصة تقوم اساسا على الحكواتي والمقلداتي والمداح . بعد ذلك شهد المسرح العربي مسرحيات محمود دياب وسعد الله ونوس وعزالدين المدني والطيب الصديقي التي استلهمت الفنون التمثيلية

الشائعة في التراث من اجل تحقيق الاصالة في المسرحية العربية .

واما في العراق فقد ظهرت محاولات التاصيل بعد ثورة ١٧ - ٣٠ تموز المجيدة . وذلك لتوافر الظروف والاجواء المناسبة لذلك في اعقاب الثورة حيث ترسخ الاتجاه القومي في العراق، واصبحت العودة الى التراث بشقيه الرسمي والشعبي واستلهامه والبحث عن الخصوصية والاصالة معلما بارزا من معالم الثقافة العربية في العراق، كذلك حظي المسرح بدعم كبير من قبل الثورة اذ اعيد تشكيل الفرقة القومية للتمثيل وتشكلت عدة فروع لها في المحافظات وانتقل النشاط المسرحي الى الجامعات وقطاعات العمال والفلاحين والقوات المسلحة، وتحققت في الوقت نفسه مكاسب ايجابية مختلفة للمسرحيين العراقيين كان اخرها توزيع نسبة ٥٠٪ من وارد الانتاج المسرحي على العاملين فيه .

ان محاولات التاصيل في العراق تتمثل في اعمال مسرحية قامت على استلهام التراث الشعبي والتراث الرسمي .

١ - التراث الشعبي :

يزخر التراث الشعبي العربي بالكثير من الصور والفنون التي تحمل جذورا تمثيلية مثل خيال الظل والقره قوز والحكواتي، وقد اعتمدها بعض المسرحيين العراقيين في الوصول الى المسرحية العربية الاصيلة، واهم الاعمال التي حظيت بنجاح في هذا المجال مسرحيتا (المفتاح) ليوسف العاني و (السؤال) لمحيي الدين حميد .

المفتاح :

بنى يوسف العاني اطار مسرحيته (المفتاح) على شخصية الحكواتي واغنية شعبية شائعة في العراق، واستطاع ان يخلق من ذلك مسرحية شعبية ناجحة تجمع بين المتعة والتعليم .

تبدأ المسرحية بمقدمة حيث يبدو الحكواتي جالسا خلف منضدة صغيرة عليها كتاب يقرأ فيه الحكواتي حكاية المسرحية :

الراوية :

عندنا حكاية حلوة محنّية

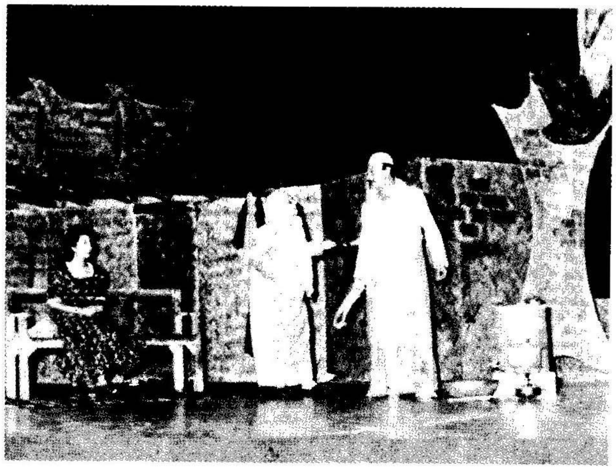
هي حكاية لكنها ليست حكاية

هي سالوفة لكنها غير مالوفة

هي قصيدة بلا اساس

بلا ذيل وبلا راس

وبلا وزن ولا قياس



نوار : لكن اسمعوها

حيرة : ويمكن تحبوها

حيران : ويمكن تكرهوها

"يختفي الثلاثة"

الراوية : كان ياما كان، في سالف العصر وحاضر الزمان . ان وقعت احداث قصة المفتاح، كالوهم او الحلم اذ ما الظلام انجلى وانزاح، وكالحقيقة ان اشرقت شمس الصباح ...(٥) .

ثم يبدأ تجسيد وقائع المسرحية على المسرح واثناء ذلك يظهر الحكواتي بين حين وآخر ليجلو بعض وقائع الحكاية . لكن الحكواتي يظل في المسرحية مجرد راو وليس عنصرا فاعلا فيها .

والاغنية التي يقوم عليها بناء المسرحية تعتمد على الاسلوب التصعيدي الشائع في التراث الشعبي، اي نمط من البناء التركيبي القائم على ربط الاشياء او الحوادث بعضها ببعض في شكل حلقات من غير تراكم .

الاغنية : ياخشيبة نودي نودي

وديني على جدودي

جدودي بطارف عكا

يعطوني ثوب وكعكة

والكعكة وين اضعها

اضعها بصنيديكي

صنيديكي يريد المفتاح

والمفتاح عند الحداد

والحداد يريد فلوس ...(٦)

ترسم المسرحية صورة قاتمة للعالم الذي نعيش فيه، فهو عالم يزخر بتناقضات شتى، ويسوده الجور والاستغلال والاثرة، ويفتقر الى المحبة والخير والضمانات التي تجعل حياة الانسان مستقرة، نلقي (حيران) واحدا من بسطاء

الناس يتمرد على هذا العالم، اذ لايريد ان يكون له طفل لانه لايجد في عالمه الضمانات التي توفر للطفل العيش الرغيد، على حين تصر الزوجة (حيرة) على ان يكون لها طفل مهما كانت الظروف .

ولتحقيق هذا الهدف (البحث عن ضمانات للطفل) الذي يرمز الى تغيير هذا العالم ينطلق الزوجان ومعهما (نوار) اخ الزوج في رحلة اسطورية شاقة جريا وراء وعود الاغنية، ويقصدون اولا عكا حيث يلتقون بالجدود ويعرضون عليهم مشكلتهم (ايجاد ضمانات للطفل) فيعطيهم الجدود كعكة تكفيهم جيلا بعد جيل وثوبا يبقى ابد الابدين، ويطلبون اليهم ان يحتفظوا بهما في صندوق ويقفلوه جيدا بالمفتاح، عندئذ يبدأ بحثهم عن المفتاح فيذهبون الى الحداد ليصنع لهم المفتاح، لكن الحداد يطلب فلوسا، والفلوس عند العروس والعروس تريد القنديل والقنديل في البئر يحتاج الى الحبل والحبل في قرون الثور والثور يريد الحشيش والحشيش في البستان والبستان ينتظر المطر والمطر عند الله .

ويعود الثلاثة، في نهاية الرحلة التي تكون محور المسرحية، بالمفتاح لكنهم حينما يفتحون الصندوق، يجدونه فارغا، فيدركون عند ذاك ان رحلتهم والجهود التي قاموا بها خلالها كانت عبثا، انهم يجدون انفسهم في خواء وحيرة اذ لايستطيعون تحقيق اي شيء من هدفهم وتتعقد قضية الزوجين، اذ تحمل (حيرة) اثناء الرحلة .

وفي نهاية المسرحية تتضح الحقيقة للجميع : ان الوسيلة التي لجأ اليها الزوجان كانت وسيلة عقيمة، لانها استندت الى الايدلوجية بالية قائمة على الخيال والخرافة والوهم والرؤية السلفية والضبابية، اما الطريق الصائب الذي ينبغي ان يسلك فهو طريق العقل والعلم والتخطيط والحداثة من اجل تخطي العقبات والوصول الى المستقبل السعيد .

نوار : لم تغلق الابواب بعد لم تقطع الطرق يجب البداية من جديد نبدأ بانفسنا ان نتغير من الداخل، لا ان نظل متمسكين بالحكاية نسير على هداها ونصدق بها ونظل ندور بالوهم فقط ...[٧] .

وتنتهي المسرحية بمسيرة ثانية، مسيرة العصر الحديث، المسيرة التي تحقق للانسان مايصبو اليه من تقدم وانتصار :

نوار : يجب ان اتحرك، يجب ان اركض، سيخلق جيل جديد اذا لم ابدأ بالركض من الان فلن الحق به، يجب ان نركض كلنا، انتم يجب ان تركضوا، اتركوا الحكاية، انسوا الصندوق، اركضوا لتلحقوا بالذين غلبوكم لتحصلوا على المفتاح الحقيقي ...هيا[٨] .

والمسرحية بعد ذلك نقد للعالم الراسمالي وقيمه المادية التي تجعل النقود محور الوجود ونقد للحلول الفردية التي تبحث عن خلاص وسعادة الانسان بمعزل عن شعبه، وادانة للمثل والقيم التي تتمسك بها الطبقات والفئات البعيدة عن الشعب، وقضايا اخرى مستوحاة من واقع عالمنا المعاصر .

لقد استطاع يوسف العاني ان يوظف هذه الاسطورة الشعبية، وهذا القالب التراثي في التعبير عن هذه القضايا بنجاح من خلال احداث وشخصيات متنوعة واجواء اسطورية ساحرة من غير تكلف وافتعال، وتمكن من استغلال احداث الاسطورة اقصى استغلال وضغط فيها افكارا وقضايا متعددة، وقد اسفر عن ذلك انسجام بين الشكل والمضمون .

وجاء حوار المسرحية حواراً منسجما مع الجو الاسطوري للمسرحية وزاخرا بالوان من الفكاهة الغنية، ورموز واشارات ذات دلالات عميقة .

ان (المفتاح) مسرحية شعبية بكل معنى الكلمة، في حكايتها وقالبها واغانيها ورقصاتها، وفي سعيها الى اشراك المتفرج في العرض عن طريق الغاء الحاجز بين الممثلين والجمهور .

السؤال او حكاية الطيب صفوان بن لبيب وماجرى له من العجيب والغريب :

استوحى طائفة من المسرحيين العرب حكايات الف ليلة وليلة لتحقيق الاصالة في المسرح، وذلك لشهرة هذه الحكايات الواسعة بين الناس ولكونها زاخرة بعناصر المتعة والطرافة والخيال والحوادث المشوقة والاجواء الساحرة والشخصيات من انماط ومشارب مختلفة .

استوحى الكاتب هنا احدى حكايات الف ليلة وليلة وهي (حكاية الخياط والاحدب واليهودي والمباشر والنصراني فيما وقع لهم) وهو لم ياخذ الحكاية بتفاصيلها بل اخذ حادثتها الرئيسة التي تتمثل في قتل انسان ومحاولة التخلص من جثته بتركها في بيت احد الاطباء .

تبدأ المسرحية بمقدمة تلقي الضوء على طبيعة المسرحية وهدفها فالممثلون يدخلون المسرح من القاعة ويبداون بمخاطبة الجمهور وهم يرتدون زيا عصريا، نفهم من ذلك اننا في مسرح شعبي حيث لااثر للحائط الرابع الفاصل بين المسرح والقاعة فالممثلون يخاطبون الجمهور مباشرة ويحاولون اشراكه في العرض المسرحي وتنبيهه الى

ان مايراه قصة من قصص الحياة وليس الحياة ذاتها، وينشد الممثلون بعد ان يصبحوا فريقين نشيدا نفهم منه ان هدف المسرحية ليس التسلية والترفيه بل هو التعليم والدعوة الى التفكير :

الفريق الاول :
نحن هنا نروي لكم حكاية
هي واحدة من الف حكاية وحكاية
نسجتها شهرزاد سياجاً
تعلم خلاله
ان تخنق عطشا سيف مسرور
وتسكنُ اجفان شهريار
الف ليلة وليلة
الفريق الثاني :
ولكننا لانرويها كما روتها شهرزاد
فنحن لم نعد نخاف سيف الجلاد
بالرغم من ان احفاد مسرور
مازالوا يذبحون السرور
يقطعون الاجفان
يشوون العيون
فاناً لانفرش حكاياتنا مضاجع اوهام
الفريق الاول :
حكاياتنا احلام
عبرها نبحر الى عوالم يصنعها الانسان
السيوف فيها مناجل
الصخور فيها سنابل
الفريقان معا :
حكاياتنا مطارق
تهشم الزجاج .. تصقل الحديد
حكاياتنا انغام
حكاياتنا احلام
تسلي وتعلم الانسان .(٩)

ثم يظهر الراوي ويبدأ بقص حكاية الطبيب صفوان بن لبيب :

كان ياماكان في قديم الزمان وسالف العصر والاوان . كان طبيب يدعى صفوان يعيش في مدينة السلام في عهد خليفة الانام هرون الرشيد ...(١٠)

ان محور المسرحية الطبيب صفوان الذي يستطيع انقاذ الحمال احمد بن سنان من صداع مزمن فيحظى بمودة الناس ويصبح حديث الانام حتى يبلغ خبرة الخليفة فيستدعيه لالحاقه بخدمته لكن الطبيب يعتذر لانه يريد ان يظل للناس يداويهم ويعالجهم من اسقامهم الكثيرة ويغضب الخليفة ويقرر طرده من المستشفى ويحظر على الناس ان تلهج بذكره لكن الناس تزداد تعلقا به وينصرف انذاك الى صنع الادوية والعاقير والانصراف الى القراءة والتامل . وذات يوم تقتل امراة وعشيقها زوجها ويتخلصان من الجثة بتركها في بيت صفوان اذ يطرقان بابه ويدعيان انهما جلبا مريضا ليداويه الطبيب ثم يتسللان في الظلام . لكن صفوان لايحاول التخلص من الجثة - كما يحدث في الحكاية - بل يخبر الشرطة بذلك فيلقى عليه القبض ويحاكم امام محكمة غريبة وعجيبة وعندما يحاول صفوان الدفاع عن نفسه توجه اليه تهم اخرى ويطلب اليه اهله واصدقاؤه ان يقبل انقاذه بطرق غير شرعية كارشاء بعض المسؤولين، لكن صفوان يابى، عندئذ يحكم عليه بالموت ويستغل اهله واصدقاؤه ابشع استغلال . وتنتهي المسرحية بهذا النشيد :

في ذلك الزمان
ياخوات وياخوان
حيث انحرف الميزان
كان المجرم ينجو
والبرىء يدان
واذا شئتم ان يعتدل الميزان
ان ينجو البرىء
والمجرم يدان
فلنعمل معا على تغيير الزمان
كل زمان
لايعتدل فيه الميزان .(١١)

استطاع المؤلف ان يجسد في المسرحية شخصية انسانية متميزة، فالطبيب صفوان شخصية مثالية بكل معنى الكلمة، انه نموذج حي للخير والفضيلة والنقاء والنبل وكل المثل الانسانية الحميدة كالتسامح والمحبة والامانة والتضحية والاخلاص . فهو يحب كل البشر حتى الظالمين والاشرار لانه يؤمن ان طبيعة الانسان خيرة ولابد ان تتغلب طبيعته على تطبعه، ولايعرف البغض والحقد والكراهية، ويجد سعادته في التخفيف عن آلام البشر اذ يداوي الفقراء بلا مقابل ويهوى القراءة ويسهر الليالي مع الكتب. وهو مادام مثاليا فلابد ان تكون وسائله في الحياة الواقعية مثالية فلا كذب ولانفاق ولارشوة مهما كانت الظروف ومهما كانت الدوافع، حتى اذا كان في نجاحه من الموت، انه يلقى الموت ولايفرط في مبادئه .

كذلك نجد في شخصية صفوان ملامح شخصيات صوفية

تذكرنا بمشاهير المتصوفة في تراثنا . يقول في احدى محاوراته :

صفوان : (مستمرا) ان ايماناً قويا يعمر وجداني بان كل انسان سيعثر ذات يوم على نفسه الحقيقية وينتشلها من ادران الجشع والطمع ويغسلها بالنور الالهي المتدفق من اعماقه فلايعود يرتكب ظلما ولايسلك ضلالا واذ ذاك تتعانق كل الارواح وتتداخل كل القلوب في عرس سماوي يسبح في فيض من الحب الالهي حتى يذوب الكل في الواحد .. ويغرق الواحد في الكل .(١٢)

وعلى الرغم من كل ذلك يسقط صفوان وتتحطم مثاليته على صخور الواقع الصماء ويلقى حتفه وينتهي اهله واصدقاؤه الى مصير مؤلم اشبه مايكون بالموت .

لماذا اذن هذا التناقض؟ لم يسقط صفوان وهو لم يات اثما؟ ان ذلك يحدث بسبب سوء الواقع القائم ونزعة صفوان المثالية .

ان الواقع الذي يتسبب في سقوط صفوان واقع بشع ومريض وغير انساني لانه لاعدالة فيه ولاانصاف ولامساواة ولاانسانية، انه يزخر بالظلم والاستغلال والطبقية والبؤس يدان فيه الصادق والنزية، في حين يهنا فيه الاشرار ويمارسون كافة الشرور والاثام من هنا يصبح واجبا تغيير هذا الواقع والثورة عليه حتى يصبح واقعا طبيعيا تسوده العدالة والحق .

اما العامل الثاني الذي يؤدي الى سقوط صفوان فهو نظرته المثالية الى القانون والى الواقع . ان نظرة صفوان الى القانون نظرة مثالية فهو يحسن الظن بالقانون ويؤمن به ايمانا اعمى كحام للعدالة بغض النظر عن الظروف الاجتماعية والسياسية التي افرزت القانون .

فالقوانين ـ كما هو معروف ـ افرازات لانظمة سياسية واجتماعية معينة تعكس طبيعة هذه الانظمة وتعبر عن ايديولوجياتها وسماتها . لقد تعامل صفوان مع واقعه باسلوب مثالي، اعني انه وجد في واقعه عيوبا وسلبيات وظن ان العيوب والسلبيات يمكن ان تحل بالنزعة الاصلاحية، عن طريق الضمير والقانون . وفاته ان الواقع الفاسد لايعالج بالاصلاح، بل بالثورة التي تغير الواقع تغييرا جذريا .

معنى ذلك ان فكرة المسرحية تتمثل في الدعوة الى تغيير الواقع الفاسد وتغييره بالثورة لا بالنزعات المثالية .

وفي الوقت نفسه تناولت المسرحية وضع المثقف في ظل الرجعية المعادية للشعب التي تحاول استغلال المثقف وربطه بها ليخدمها ولما لايرضخ المثقف لذلك، تغضب عليه السلطة وتسعى الى الانتقام منه بشتى الوسائل .

لقد نجح المؤلف في توظيف حكاية الف ليلة وليلة وتحويلها الى مسرحية عربية تتوافر فيها الكثير من عناصر وسمات الاصالة وتمكن من توفير بعض اسباب النجاح فيها مثل احداث مشوقة تشد المتفرج اليها شدا ومواقف كوميدية مسلية وشخصية انسانية ذات ابعاد وخصائص متميزة وهدف فكري نبيل . ومن ملامح الاصالة فيها تدخل الجمهور في العرض المسرحي مثلما يحصل في المسرح الشعبي العربي :

لكن الشيء الشاذ في المسرحية والذي يشكل نقطة ضعف فيها هو لغتها، فلغة المسرحية لغة متكلفة وانشائية،ولاتراعي فيها طبيعة الشخصيات او طبيعة المواقف وهي تاتي على نحو لاتفرد فيه اعني ان جميع الشخصيات تنطق بلغة واحدة، مثال ذلك :

ثماله : الليلة احطم جدران سجني . انطلق شعاعا في بيداء بلا حواجز، بلا موانع ..

هشام : اذن ليمتد ويتواصل هذا الليل الى الابد حتى لايكون ثمة اي فجر، ولتخنق ظلماته انفاس الفجر في احشائه الحبلى بليل اقسى واوحش من كل الليالي .. ولنرنو بلذة والق ليلنا الخالد هذا قبلما يمتصها البرغوث .(١٣)

حتى الحمال ينطق بلغة مزوقة ومسجوعة :

الحمال : (ينهض قويا، بصوت عال) انا احمد بن سنان الحمال . احمل الاثقال اهدّ الجبال .. فقد اعاد الي الطبيب بن لبيب الحياة واحيا في الامال .(١٤)

التراث الرسمي او الفصيح :

في التراث العربي الفصيح عدة اشكال وصور ذات طابع تمثيلي مثل المقامة والمناظرات الادبية وغيرها . من هنا حاول بعض المسرحيين العرب استغلال هذه الصور والاشكال التمثيلية لخلق مسرح ذي سمات وخصائص عربية .

من هؤلاء الفنان المسرحي العراقي قاسم محمد الذي يرى (ان المناظرات والمطاردات الشعرية والنثرية واللقاءات الفنية والادبية ومجمل السلوكات الشخصية المتميزة والبارزة لبعض الشخصيات التاريخية المعروفة، وكذلك الطرائف والحكم والحكايات المختلفة الواقعية منها او المؤلفة وكذلك شخصيته وجو وطابع السوق البغدادي القديم وطبيعة علاقاته .. كل هذا وكثير غيره ليكوّن برأيي شكلا مسرحيا قابلا لان يكون مادة درامية لعروض مسرحية شعبية الاتجاه وذلك لما تحويه هذه الاشياء من نفس شعبي ومن روح شعبية اصيلة محتوية على حكمة شعبية عميقة ونقد شعبي مصيب وسخرية شعبية تكون بالتالي موقفا متهما ومدينا لمجمل الظواهر السلبية والسلوكات سواء في حياة الفرد او في حياة المجتمع) .(١٥)

اخرج قاسم محمد مسرحيته (بغداد الازل بين الجد والهزل)

عام ١٩٧٣ وبناها على مجموعة من المواقف والمناظرات والمناقشات بين اضداد مختلفة وبين نقائض متباينة تحوي في داخلها جذرا دراميا كان السوق البغدادي يزخربها . ان السوق هنا - كما يقول قاسم محمد - هو البطل الحقيقي لانه سوق العواطف والافكار والسلوك سوق العواطف والافكار والسلوك والطموح والحنين والصراع وحيث هو ملتقى اقطاب هذا الصراع وحيث هو ملتقى اقطاب هذا الصراع بكل طبقاتهم وسلوكهم وعروضهم وحقيقتهم .. انه سوق الحقيقة الحلوة والمرة .. ليكن هذا العرض ضحكة شعبية هي بمثابة الحكم الصادر بحق سلوكات شاذة لا انسانية وبمثابة وقفة سعبية متأملة عميقة امام الانسان العميق .(١٦)

تبدأ المسرحية بذكر الاشكال التمثيلية العربية القديمة كالكرج والحكواتي والقاص الشعبي ثم يظهر الحكواتي ابن المغازلي ويبدأ بقص حكاية بغداد الازل بين الجد والهزل مجسدة بواسطة الممثلين . والحكاية تبدأ على النحو الاتي :

القاص : (يجعل جمهور القاعة بمثابة جمهوره) ياالخابر الذخائر وبشائر العشائر عموا مساءً وانعموا اصطحابا ياسامعي الاكرم والاجل .

حكاية بغداد الازل
بين الجد والهزل
حكاية لاتنتهي
حكاية لاتمل
اذ كتب في الكتب العداد .. البعاد
من يقول :
ياسادتي الامجاد ..
فيما انا ببغداد اذا بخلق كثير وزمن مثير
وحال عسير ..
فقد انتشر الصعاليك والتجار
الطفيليون والبخلاء
اللصوص والفجار
والشحاذون والفقراء
- يقوم بحركات من يديه ورجليه -

وفي بغداد الازل .. كان الى جانب الفقر والعوز والحاجة والصعلكة والشحاذة، كان ان ازهر الترف ويسرت الحياة في قصور الامراء والوزراء والتجار الاثرياء .(١٧)

يدور اغلب المسرحية على اشعب الطفيلي ومغامراته من اجل الحصول على لقمة العيش ولاسيما مغامراته مع الكندي البخيل . ومن شخصيات المسرحية ايضا ابو الشمقمق الذي يعد اكبر شاعر في وصف الفقر وتسجيل صور الجماعات الدنيا . وبصورة عامة نجد في المسرحية نوعين من الشخصيات يجري بينهما الصراع : الصعاليك والطفيليون والفقراء والعيارون من جهة، والتجار والبخلاء والاثرياء من جهة اخرى .

وبالطبع يختلف بناء المسرحية عن بناء المسرحية ذات القالب الغربي المتكون من حادثة تبدأ ببداية معينة ثم تنمو وتتطور حتى تصل الذروة فالحل . ان بناء المسرحية هنا مجموعة كبيرة من الاحداث والمواقف والشخصيات التي لايجمع بينهما سوى المكان الذي تجري فيه وهو السوق البغدادي . وهذا القالب المسرحي يذكرنا بقالب بابه ابن دانيال الموصلي (عجيب وغريب) التي تعرض لمجموعة من الشخصيات الغريبة والعجيبة في احد الاسواق الشعبية . لهذا تكون عودة قاسم محمد الى السوق واعتماده شكلا مسرحيا تجديد او عودة الى تقليد قديم وربما كان هذا احد اسباب نجاح العرض اذ انه يخاطب متفرجي العصر بلغة فنية قد تسربت الى اعمق اعماق وجدانهم وان لم يعوها على المستوى الصاحي فهي لهذا تسر المتفرج مرتين ، تعلمه جديدا وتنبه فيه القديم .(١٨)

ان (بغداد الازل بين الجد والهزل) عرض مسرحي شعبي ناجح لانه تضمن قالبا تراثيا وحكايات تراثية مسليه وطرائف مختلفة استمدها المؤلف من ستة عشر مصدرا . اهمها كتب الجاحظ كالبخلاء والحيوان والبيان والتبيين، وتضمن موقا فكريا ثوريا تمثل في ادانة الفقر والتفاوت الطبقي وعزاه الى الاستغلال والبخل . ولاندري لم كتبت المسرحية بالعامية التي تبدو شاذة في مسرحية تستمد شكلها ومضمونها من التراث الفصيح .

أما استلهام المقامات في المسرح فلعل اقدم محاولة فيه قام بها عبدالغني رمضان احد اعضاء الجمعية السورية العلمية في اواخر القرن التاسع عشر فهو (اتخذ من مقامات الحريري مادة اولية كتب على اساسها كوميديا (الخدع الزوجية) وجعل من سكابان العربي (ابو زيد) المعروف في مقامات الحريري بطلا لتلك الكوميديا . ولكن رمضان حينما نقل خدع والاعيب (ابو زيد) الى خشبة المسرح لم يستطع للاسف ايجاد الشكل الشعبي الملائم) .(١٩)

وفي عام ١٩٧٢ قدم الكاتب المغربي الطيب الصديقي

مسرحية (مقامات بديع الزمان الهمذاني) اختار فيها مجموعة من مقامات بديع الزمان وشكل منها عرضا مسرحيا ناجحا . يرى الصديقي (ان التراث العربي يحتوي نصوصا مسرحية ولكنه لم يعرف مخرجين مسرحيين وان هذا التراث المسرحي لايحتاج الا الى المخرج الفنان الذي يقدمه بفن مسرحي شامل يمزج النص بالتقنيات المسرحية)[20] ويقول الصديقي (اما مقامات بديع الزمان الهمذاني فانني قدمتها لانني اولا احب المقامات ولانني اعتبر ثانيا ان المقامات مسرح اصيل ، وبما ان هنالك في الشرق والغرب من يقول ليس لدى العرب مسرح، في حين انه كان لدى العرب مسرح دائما وان لم يكن لديهم رجالات مسرحيون .)[21] لكن اخذ بعض النقاد على الصديقي في عمله هذا، انه (يقف طويلا عند حدود الفرجة ولايستطيع - او هو لايريد ان يتجاوزها الا قليلا في الوقت الذي تحمل فيه المقامات امكانيات هائلة لتحديد الافكار والمواقف ..)[22]

وسار في النهج نفسه الفنان العراقي قاسم محمد الذي قدم في هذا العام مسرحيته (طال حزني وسروري في مقامات الحريري) جمع فيها عددا من مقامات الحريري بحيث شكلت قصة ذات وحدة، بطلها ابو زيد السروجي الذي يحتال على الناس ويخدعهم بصور مختلفة للحصول على لقمة العيش لكنه في النهاية يتوب ويقرر العودة الى موطنه سروج. قصد قاسم محمد في هذا العمل - كما فعل في اعماله السابقة - الى تاصيل المسرح العربي . فهو يقول (هذا العرض المسرحي خطوة اخرى على طريق احياء ملامح واصول المسرح العربي العراقي عبر التراث الادبي والفني والمحلي الذي ابدعه ادباء وفنانون عرب وعراقيون قدماء) .[23]

لكن الذي يؤاخذ عليه - كما يقول الناقد المسرحي علي مزاحم عباس - التزامه بوجهة نظر الحريري في بطله اذ يجعل بطله - مثلما يفعل الحريري - يتوب، اي ان البطل يتراجع عن تمرده على مجتمعه الطبقي الظالم فينتزع بذلك من المقامات طابعها النقدي المناهض للعيوب الاجتماعية .[24]

كذلك بقيت المقامات بعيدة عن لغة العصر اذ يصعب على المتفرج ان يفهمها .

وبعد فلاتزال هذه القضية، اعني تاصيل المسرح العربي، في حاجة الى جهود كثيرة، سواء كان لتلك في المسرحيات أم في الدراسات النقدية، وذلك حتى يتبلور هذا التاصيل وتتحدد اصوله وسماته .

الهوامش

(١) شكري محمد عياد : الادب في عالم متغير، الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر، القاهرة ١٩٧١ ، ص ٢١

(٢) محمد اديب السلاوي : الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث، الموسوعة الصغيرة، ١٩٨٣ - ص ٨٣

(٣) المصدر نفسه، ص ٨٥ - ٨٦ .

(٤) فائق مصطفى : اثر التراث الشعبي في الادب المسرحي النثري في مصر، وزارة الثقافة والاعلام، الجمهورية العراقية ١٩٨٠ - ص ٩

(٥) ١٠ مسرحيات من يوسف العاني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨١، ص ٣٢١ - ٣٢٢ .

(٦) المصدر نفسه، ص ٣٢٢ - ٣٢٣

(٧) نفسه ص ٣٨٩ .

(٨) المصدر نفسه ص ٣٩٠

(٩) السؤال، وزارة الاعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٧٦، ص ٨ - ١٠

(١٠) السؤال، ص ١٧

(١١) السؤال، ص ١٧٦

(١٢) السؤال، ص ٢٨

(١٣) السؤال، ص ٣٨

(١٤) السؤال، ص ٢٠

(١٥) مخطوط المسرحية، ص ١

(١٦) مخطوط المسرحية، ص ١

(١٧) مخطوط المسرحية، ص ١٢ - ١٣

(١٨) علي الراعي : المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت -١٩٨٠ ص ٣٨٩

(١٩) بوتيتسيفا : الف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن دار الفارابي بيروت ١٩٨١ ، ص ١٣٠

(٢٠) نقلا عن احمد محمد عطية : نحو تاصيل المسرح العربي، قضايا عربية، كانون الاول ١٩٨٠، ص ١٣

(٢١) نفسه، ص ١٣

(٢٢) اديب السلاوي : المسرح المغربي، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي/ دمشق ١٩٧٥ ، ص ١٦٤

(٢٣) مخطوط المسرحية ، ص ١

(٢٤) صنعة الكتابة في طال حزني وسروري في مقامات الحريري، جريدة الثورة، عدد ١٨ /٦ /١٩٨٤ .

انكسار البهجة

○ ياسين طه حافظ

الصمتُ وحدهُ الجديرُ في صفاء وجهها ونظرة التساؤلْ

انتهت المراوغاتُ كلُّها . يتسعُ الصباحُ ، والبراءه
واجهت الزجاجةَ المنكسره .
وحشيةً !
وجارحه

ذاك الشعاع الذهبيُّ انسلَّ واختفى
ووجهُها النقيُّ ، هذه الصافية العينينْ
يسري على سلامهِ
ظِلٌّ رماديٌّ . هو الوجه الذي كان يضيءُ
ابتعدَتْ شعلتُهُ وابتدا السكونْ .

واجهةٌ وراء اخرى انطفاتْ
يلوحُ لي التألُّقُ العذبُ ، الذي كان هنا ، مبتعداً
مراكبُ قادمةٌ توقفتْ وغادر الجميعْ .
هذا المدى الساكنُ لايمنح صحواً وانا متّقدٌ
في حيرتي ، مقتربٌ لبهجةٍ مرّتْ بها .

تلك التي تظلُّ في عالمها بعيدةٌ
تاتي إلى وجهي ، اراها الآن ، صمتُها
يعصرُ قلبي
وصفاءُ وجهِها

ونظرةُ التساؤلْ .

شاحبةً
مُفْتكِرَه
غصّتْ بنفسها
تنظرُ لي ، تنظرُ : كَسْرٌ في الرخام واضحٌ .
شحوبها يزدادُ والظلالُ مُرْبِكَه .
« تحمّلين الروحْ
إدانةً ! »

اردتُ ان أُهرّبَ الوجهَ إلى مكانْ
اردتُ انْ....
نظرتُها إليّ باستقامةٍ قاتلةٍ !
قلتُ اقومُ امسحُ الصمتَ عن الوجهِ ، أُعيدُها .
سلامُها الشاحبُ ردُّ اوقف الروحَ على مَبْعَدَةٍ ،
انكسرتْ زجاجةٌ اخرى على مبعدَةٍ ،
وظلَّ ذلك الشحوبْ .

اظلني غمامُها . منطفئاً ارنو الى الضوء الذي
يغربُ في صباح وجهِها
ارنو إليهِ ،
اشتملتْ عليَّ فيها الرغبةُ ، استولى على روحي
صباحُ وجهِها.

نظرتها تهوي إلى اسفل ، وجهها النبيلُ
يمنح دفئاً ناعماً
شاحبةٌ !
الفجرُ والمسَاء شيءٌ واحدٌ !

قصيّةٌ جذور هذا الشرف الأبعد ، هذهِ
سلالةٌ غامضةٌ ووجهُها مختلفٌ ياخذني إليهْ .
لم ارَهُ من قبلُ !
هادئةٌ ظلالُهُ ، بقيةُ الضياء فوق آخر الشجرْ .

واستسلمتْ. هذا هلاكٌ ممتعٌ . غصّةُ فَقْدٍ
وانكسارُ رغبةٍ .

الضوءُ كان ، واستكنّت الحسرةُ فيها ؛ قد اضعتُ
واضاعتْ فرحاً

تهدا بعدَه
تهدأ ، في سكونها يفنىٰ زمانٌ كاملٌ .
تغرّبتْ ارواحُنا واستاثرتْ بالسّرِ حينَ اكتمل
المغيب .

همّتْ بانْ ... ، واوقفتها دهشةٌ
عضّتْ على إصبعها وكسَرَتْ نظرتَها
رايتُ شيئاً مُرْبكاً
اوقَدَ قنديلاً وقد اطفا بيتاً ، إنه الأسَفْ
في وجهها ، اوما ، وارتجَفْ .

هذا الذي لم ارَهُ من قبلُ يدخلُ المغيبْ
ترفعُ عينيها إليّ،
نظرةٌ خجلتْ منها واضعتُ لحظةَ الكلامْ .
دقائقٌ ،
ونهضَتْ كانها تغادرُ الدنيا إلى الأبَدْ .

*يمنح صحواً ، غصتّ بنفسها ، اشتملت عليّ فيها الرغبة ، اظلني غمامها، هلاك ممتع، واستكنت الحسرة فيها. هذه العبارات للجنيد البغدادي ، الصوفي المعروف .

• قصة قصيرة

رابسوديات للعصر السعيد

لطفية الدليمي •

رابسودي رقم ٢

متى.. متى ؟ يتوقف كل شيء عن التارجح ؟ الاشياء كلها تتارجح الجدران إختل توازنها والستائر والكتب والمقاعد والاقداح والمصابيح والأيام والمصائر، تبدأ الاشياء بالارتعاش وترتج ثم تتارجح لاشيء مستقر، لاشيء في مكانه كل الاشياء فارقت ثباتها.

اتوقف عن التحديق بالمشهد المهتز، وارتجف لفرط الذعر والعناء، لكانني سرت عمراً باكمله ولم اتوقف لحظة واحدة، لكانني امضيت آلاف الاعوام اعدو في مفازات العالم في الليل والنهار والصيف والشتاء، اعدو عاماً بعد عام، فلا ابلغ ذلك المكان المرتجى، المكان الذي لا اسم له، الصغير الآمن الموعود، المكان الذي تعدو نحوه كل المواكب منذ بدء الزمان، متى سابلغه ؟

اخال نفسي الآن مثل نهر اندفق في الصحراء فامتصت الرمال الجهنمية مياهه وضاع، صار اسطورة صغيرة منسية، لايذكرها احد، لايدهش لها احد، لاتعني احداً.

الاشياء تتارجح وقضبان النافذة والشرفة، القضبان الحديدية السوداء وحدها تنعم بالثبات القاسي، والزلزلة لاتحركها، والهول لايرعش معدنها البارد، وانا وحدي، وحدي، اتعرض لبشاعة الرعب، وحدي دونما اصدقاء يمنعونني من الانتحاب، دونما احد يحول بيني وبين الأسى المميت والفزع، وحدي اشبه ارضاً اجتاحها الزلزال، انا اميمة، اميمة التي تاخذ الحياة ماخذاً يكلف النفس فوق ماتطيق من الهمّ وفوق ماتتوقع من خيبات، ومثلما الضوء ينكسر في كثافة الماء تنكسر النفس على اسّنة القسوة.

رغم ذلك، ابيح لنفسي ان ترتاح برهة في حلم، وانا افكر بما سينتهي اليه الأمر بعد تلاشي الرؤى والعودة الى اليقظة المرّة، اعرف ان في هذا العالم كثيراً من البشر المعرضين للسعادة المبذولة، الذين ياخذون الحياة بطريقة فجة هازلة، ويقفزون بين طرقاتها مثل البهلوانات ويضحكون كما تضحك الابقار الوديعة وتحدق بعيونها المفتوحة نحو كلأ المراعي وغدران الماء لاترى شيئاً سواهما.

اعرف ان مقابل هؤلاء السعداء عدد اكبر من البشر الذين وسموا بميسم ايوب على لحومهم منذ ساعة مولدهم، اعرف ان المصائر تتجه نحو مسارات مختلفة تتلاقى وتتقاطع ولايمكن ان يكون البشر كلهم في هذه الضفة الميسورة، حيث طراوة العشب والظل وعصا الراعي ونباح كلبه وحيث روائح الحليب والروث والدم، والا فاين يذهب الموسومون ؟.. اين نذهب نحن الزاهدون بغلال المراعي ؟.. اين يذهب اولئك الذين يحرسون الزنابق اللؤلؤية في المستنقع ؟.. واين يقف الذين تهاجمهم الرياح من كل الجهات ؟ انهم جميعاً هناك على الضفة الاخرى حيث شميم الزنابق وضوء الله والينابيع التي تجمع مناهل الظلّ السماوي.

الآن كل شيء يتارجح، وانا اميمة، اغمض عيني واسمح لنفسي باقتناص الحلم، ابدو شبيهة بامراة اخرى، ولاشيء يشير الى وجه اميمة سوى لون الكآبة وغبار ذلك الزمن السعيدة، اطبق جفني لأوهمَ نفسي والاشياء من حولي انني مازلت قادرة على اصطناع حلم، اوهم نفسي!.. ثم اتجه نحو

الشرفة واحلم ـ وامامي شيء واحد ثابت رصين، قضبان الحديد المزخرفة على واجهة الشرفة، والجدران والسياج والغيوم والشمس كلها تتارجح، وانا احلم به، بالرجل المستحيل الذي لايهدد انسانيتي ولايقدم على تجريحي، رجل يعرف انني احبه حتى الموت فلايقسو، احلم وتتارجح الدنيا، اريد سلام نفسي وسلام الكون فابكي، الافق محدود امامي، استدارة سماء صغيرة بحجم الكف، افق صغير تبقى لي.. ووجه الرجل يهجر حلمي ويمضي، فيتارجح كل شيء بقوة وجنون وياس.. تفتح الاشجار في الجانب المقابل من الشارع اعينها الخضراء وتحدق بي، تفتح الجدران افواهها الجصية البيضاء وتضحك، بينما تحكم النوافذ التمسك بقضبانها اللامعة الجميلة، قضبانها المخلصة الثابتة، وانظر الى ماتبقى من الافق فتعرفني، وتشير بضوئها الي، تفضح ملامحي الحزينة وتعري لوعتي.

اقول لها. اجل، انا هي اميمة، انا هذه الناعمة الهشة، سيئة الحظ، فتعالي الي، جففيني فقد تخضلت الروح بالدمع والخيبة والمصائب، جففيني لأبدو مثل النساء لاخريات.. انشريني في الهواء ولتتيبس احلامي.. ها انذي الآن اشبه كثيراً من النساء اللواتي يعبرن الشوارع او يعملن في الدوائر او في مطابخ البيوت، واولئك اللاتي يتنزهن مثل الاشباح الخاوية على صفحات الكتب، بطلات القصص والروايات، النساء المجبولات من حبر وخيال وفواجع، وذكريات، نساءلهن اذرع وعظام وحواس واصوات وعيون تتجمد فيها الدموع والصور والأزمنة.

قد ابدو مثلهن ولكنني في الحق لا اشبه اية واحدة منهن، اسمي اميمة، واميمة اسمي المدون في السجلات المدنية، متبوعاً، باسم والدي وجدي ولقبي وسوى ذلك من معلومات لاتعنيني في شيء.

واميمة اسمي المعروف بين الناس الذين لايعرفونني والمذكور في تواريخ النساء، وهو الاسم نفسه الذي اكتشفت جماله عندما ناداني به «انيس» قبل عشر من السنين. يوم كنا في ذلك البلد الغريب البعيد، نجلس في قاعة مضيئة تعبق بالبخار والدخان والانفاس والعطور، نجلس بشيء من الزهو أشبه بسائحين امتعهما التجوال في متاهات العالم. ومن النافذة الواسعة كانت تنقض علينا المدينة كلها دفعة واحدة.. جسورٌ معلقة واشباح قلاع وابراج كنائس ومحطات قطار مختفية بروائح الرحيل والفراق وبالنساء الضائعات والمحتالين المقنعين والامهات البدينات تفوح منهن انفاس رمادية من دخان وشوم ويأس.

كنت قبل ان التقي به وحيدة محنطة مثل امراة من سني القحط، لكنني كنت أبدو فرحة ذلك الفرح الفارغ الذي لامبرر له. ومتعجلة مثل ريح هاربة ، وعندما نطق أنيس إسمي، احكم القدر كل خططه ودفعه لاقتحام حياتي فأغمضت عيني بسرعة واحببته حتى الموت، بسرعة مثل ريح هاربة.

كنا قبل برهة نستمع الى «رابسوديات فرانز ليست» تعزفها فرقة غجرية. رجال هم مزيج من الظلمة والنار وقد شدت جلودهم القاتمة اللامعة على عظام وجناتهم كأقنعة من مطاط مزّيت، كانوا يعزفون لنا في المطعم الأرضي تحت المبنى المطل على الجسر والمحطة، ويبتسمون للجميع دون استثناء ابتساماتهم الحزينة السوداء التي تشبه تشنجات الألم. كنت ابكي لانني وحيدة، وخائفة ومدركة ان ذلك الفرح الذي ارتديه مثل عباءة واسعة ليس لي، وماهو الا اكذوبه زائلة وانني منقوعة في الحزن مثل اسفنجه بحرية.

افزعني «انيس»، لم أخمن ما كان يدور في ذهنه، كان غريباً وجحيمياً، خشناً وساخراً ورقيقاً في الوقت نفسه، ولاادري كيف بدوت له، ولعله وجدني امراة مضجرة أو ماكرة، او لعلني كنت امثل له موضوعاً جديراً بالاقتحام. لم اقل له من أنا، بل بكيت بعمق وأنا اردد لنفسي لست أنا ماترى، لست هذه المراة التي اوحت لك بكل ماتفكر به.

صدحت انغام (الرابسودي رقم ٢) ونطق انيس الأخر المختبىء وراء الخشونة والسخرية والغرابة باسم «أميمة» وامتزج صوته بأنغام تلك الموسيقى الآسرة، وفي تلك اللحظة نشرت قلوعي في رياحه واقتحمت البحر، أحببته ولم اتوقف عن حبه قط، وحاصرتنا الأنواء من كل الجهات وتقاذفنا موج السنوات السعيدة.

الآن لاأريد أن أسمعه وهو يناديني، لاأريده أن يأتي ويعلن اسفه، لااريد الا ان يكون موجوداً بجبروته الانساني، وإلاّ ان احبه أبداً، ذلك الذي يتضرع حباً ويتمزق جنوناً، ذلك الذي يصرخ بأعلى صوته : أحبك، ثم يشحب وجهه غضباً ويرحل، ولايرحل..

أريده أن يبقى وأبقى وسوف تحرسه رياح حبي وتدور حوله : زوبعةً لها قلب من ضياء ولهب، ولكن، لاأريده أن يأتي الآن، فما جدوى ان يعود لجمع شظايا المرآة التي حطمها جنونه الأخير ؟.. المرآة التي تعكس ضوءه ؟ كلا لااريد، فمهمة جمع الشظايا ـ مهمة عسيرة مثل اصطياد شعاعات الضوء.. مهمة

فظيعة.. قاسية، كلا لااريد ليديه أن تتعرضا لجرح أو الم..

كثير من النساء يخفين المكر والقسوة والاكاذيب تحت اقنعة من البراعات العجيبة، فتبدو في عيونهن برودة الانكسار وشحوب الاشفاق وليونة الخضوع، انا ؟.. أنا أسستُ بارعة مثلهن لااعرف كيف تلصق الاقنعة على الجلد البشري المتألم، لغيري براعة في تمويه الحزن والبكاء والحب، ولهن الكثير من الحظ المواتي في كل حين.. اما أنا فلا أملك الا فشلي في تمويه وجهي المحزون، وافقد كل براعة عندما يجرحني احد أو يبكيني هَمٌ اويُساءُ اليّ.. ابدو بلهاء، عييّه، مرتبكة، القي بالكلمات مبتورة مفككة فاغلب على أمري مثل صبية ارغمت على الاعتراف بذنبٍ لم تقترفه.

وعند هذا الحد، أتحول الى مخلوقة اخرى، اهمل صوتي، ونفسي وثيابي. فقد قهرت وهويت الى قاع الحزن، وانطفأت..

سواي من النساء يكابرن، مهما بلغت انكسارات ارواحهن لاينسين الاقنعة، ولا الضحكات، انهن ماثلات امامي الآن يرتدين ثياباً انيقة باهرة، يصففن شعورهن في صالونات الحلاقة ولهن مخالب مطلية بالدم، وحليّ تعلن عن تاريخهن الحجري وانطفاء ارواحهن، اما انا فانني اهملت قناع الاناقة منذ عهد بعيد، قلت :

ـ ماحاجتي الى هذه الاضافات المفتعلة اكدسها فوق جسدي مثلما يفعلون بدمى المعارض الميتة المصبّرة؛ ورغم انني أعنى بالروح اكثر مما اعنى بأي جانب آخر، فقد كنت أغافل زهدي في احيان قليلة، واتفرج على مجلات الازياء ـ انها رغبة الاستمرار في الحياة ـ واخال نفسي احدى هاتيك السيدات المتأنقات الباسمات السعيدات اللواتي ينتصبن في شوارع المدن الكبيرة الباردة، يحملن حقائب محشوة بالصحف الملونة وعلب البسكويت الذي يخفف الوزن وباقات الازهار البديعة، اتخيل نفسي احداهن ولكن من دون تلك الابتسامة البلهاء والوقفة المصطنعة، اقول لنفسي :

ـ سأرتدي له يوماً بدلةً مثل هذه البدلة الخضراء الرائعة رغم رصانتها، هذه التي اسرتني بلونها الاخضر الحي وخطوطها العاقلة.. سأرتدي مثل هذه البدلة في يوم ما..

في تلك السنوات البعيدة عندما كانت الملابس تباع بأسعار زهيدة، وكنا نملك نقوداً تكفي لشراء ثياب واحذية وحقائب وكتب واسطوانات وزهور وسوى ذلك من أشياء وطرف، كنت أبدو أنيقة بالمفهوم والمقاييس النمطية ذاتها، وكان ذلك جزءاً من سعادة انيس بي، أرى البهجة تتفتح على وجهه وهو يتأمل مايراه ولا تلبث البهجة أن تهدد ثم تضمحل وتذوب تحت موجة من الخوف تكتسح وجهه العزيز، خوف ان يكتشف الآخرون مقدار مايراه في أميمة من جمال.... تلك كانت احدى نغمات رابسودية عصرنا السعيد الحزين.

عندما كنا نستمع إلى (رابسوديات فرانز ليست) التي رافقتنا مثل ترنيمة ورعة، كان زماننا يتناغم مع نسقها الموسيقي في مزاجه المتغير المجنون، مزاج الرابسوديات العاصف، الذي يتبدل خلال ثوان منتقلاً بين الألم الجارح والمرح الصخّاب واللذة المذهلة، ومثلها كان زماننا يرتد الى القرار العميق الحزين مصحوباً بضربات الايقاع الرهيبة وأنين الكمانات المتحاورة وأستغاثة الكلارنيت..

نحن وزماننا نشبه تلك الرابسوديات العجيبة التي صاغها (فرانز ليست) لانتفاضات الروح وانسحار الجسد، للغجر المجبولين من حزن ورقص وتجوال وموت، كتبها للأسيانين والمنذورين للمحن، كتبها مرثية للارواح المهددة بالضراوة.. في ذلك الزمن الذي ابتدأنا فيه عصر الموسيقى العظيم، نظر أنيس الى وجهي ونطق امنيتهُ الرقيقة الصافية مثل طفل خجول : أميمة ارجو ان تتيحي لي تحقيق امنية صغيرة اريد ان اشتري لك ثوباً جميلاً اكون أول من يراه، ارتبكت وفوجئت، قلت له : ولكنني امتلك الكثير من الثياب والامر لا...

قاطعني ولم يأبه لاعتراضي : (حققي لي هذه الامنية) ثم اخذني الى المدينة تغيبنا عن محاضرة الكاتب المسرحي (توم ستوبارد) الذي جعل محاضرته الماضية عرضاً هزلياً فجاً من الدرجة الثالثة. تجولنا في شوارع ممطورة وغصنا في اعماق قطارات المترو، ثم دخلنا مخازن تدفئها الانوار والعطور والانفاس ورائحة الاشياء الجديدة، شاهدنا رجالاً ونساء من كل انحاء الدنيا، كنت احب رائحة المخازن المدهشة، رائحة هي خليط من عطور ودفء ورغبات استحواذ وانفعال بشر، وكانت يده الدافئة تمسك بيدي المثلجة، خيل اليّ انني اسعد نساء الارض، سمعت نبض قلبي واندفاق دمي واحسست بتوهج وجهي رغم المطر والعاصفة والبرد، دخلنا مخزناً بدا لي حميماً مثل بيت اليف، قلت له :

ـ لنجرب ان نشتري من هنا، احببت هذا المكان.. اخذت ثلاثة اثواب الى غرفة القياس وظل أنيس ينتظرني مع الرجال المنتظرين نساءهم، اخترت آخر الامر الثوب ذا اللون القرنفلي الذي راق له اكثر من سواه، لم يكن يعنيني ان يكون الثوب مناسباً لي بقدر مايعنيني أن اغمره بالسعادة إذ يراه علي..

حملنا أكياس مشترياتنا وخرجنا، ما أن سرنا بضع خطوات في الشارع حتى طوّق كتفي بذراعه وقبّل شعري قبلة

امتنان صغيرة بعد أن أزاح عنه ياقة معطفي المرفوعة.

اشترينا شطائر صغيرة تعبق برائحة المقانق الساخنة والخردل، وبعد ساعتين من التشرد تحت المطر والريح والضحكات دخلنا مطعماً صينياً وطلبنا اصناف طعام غريبة، بطاً مطهواً بالبرتقال والزنجبيل ورزاً حلواً مغموراً بصلصة ذهبية، ثم واصلنا المسير في الشوارع الاكثر هدوءاً - ثم دخلنا الى مقهى صغير دافىء تبيع فيه سيدة بدينة، الشاي والقهوة ومشروب الشيكولاته الساخن مع فطائر التفاح، ابتسمت لنا السيدة ابتسامة فيها شيء من الغبطة وقليل من الحسد.

كان الثلج الذي بدأ يتساقط قبل دخولنا المقهى قد نثر على معطفينا نُدفهُ الناعمة، فتطرزت ثياباً ببقع داكنة من الماء عندما ذاب الثلج على دفئها، دفئنا..

امام المقهى وتحت مظلةً ملونة سيدة عجوز احتفظت بآثار جمال غابر وقفت تبيع زهور النرجس والسوسن الازرق وحزماً من البنفسج والخزامى وعناقيد من زنبق الوادي، اجراس صغيرة بيضاء تحتضنها اوراق خضراء محززة، أجراس لاتدق لميعاد، إنما تنضح على الاوراق عطرها الابيض، اشترى لي انيس عنقوداً بديعاً من هذه الاجراس الصغيرة زنابق الوادي الرائعة، وقال :

- اجراس ضوئية تليق بك، ولكن حذارِ هيَ ازهار سامة مميتة، ارأيت الجمال القاتل ؟ هذا هو بين يديك، تأمليه..

كيف سأقاوم اغراء هذه الزهور ولا أقضمها ؟.. أتراه حدس ان أميمة تغتذي احياناً بوجبة من زهور وتشرب من ندى السماء ؟.. كيف سأقاوم الاغراء المميت الذي وضعه بين يدي ؟..

اشترى رجل كهل باقة من زهور السوسن لفتاة شقراء وكافأت امراة وحيدة حزنها بباقة من البنفسج لم يفكر رجل باهدائها اليها ومضت وهي تتلفت خشية نظرات الاشفاق.. كنت سعيدة، سعيدة حتى الجنون، كنت أختصر كل الانفعالات والارتباك والحب في ارتجافه يدي وجسدي ارتعش بسعادة حتى اطراف اظافري وشعري وحواف ثيابي،

قال : انهم يميزوننا من انفعالك، يعرفون أننا من أولئك العشاق الذين يضيئون قتامة نهارهم البارد !..

حلقت في الرياح المعاكسة والمطر، يحرضني عطر زنبق الوادي، المثقل بالحلاوة والمسكون بالموت، لفرط انفعالي ذرفت الدموع : هي ذي المرة الاولى التي اتعرف فيها على الفرح الذي يبحث عنه البشر منذ بدء الخليقة، المرة الاولى، المرة الاولى.. كدت اصرخ : انها المرة الاولى فلتذهب محاضرة «توم ستوبارد» ومسرحياته الى الجحيم، ارتاحت يدي في يده طوال الطريق.. يدي في يده النبيلة التي لم اعرف سواها ولن احب يداً غيرها، يده قادتني الى الفردوس الذي كان مستحيلاً عليّ بلوغه او التعرف اليه بدون هذه اليد، هذه الروح المضيئة.

عادت الاشياء تتارجح، وشيء ما قاسٍ وخفي له اصابع من هواء يرج قعر عالمي، كما يرجّ مزيج الدواء في قارورة مغلقة، كنت اخشى النظر الى التارجح الطاغي، والشخوص الشبحية في الصور تنظر الي كانها تقول :

- انت امراة تعيسة.. الاشباح افضل حالاً من امراة تعيسة، وكما لو انني اريد ابعاد فضولها عني قلت لها :

- اعرف ذلك ، اعرفه اكثر من اي شيء آخر انا امراة اشد خراباً من ارض صدعها الزلزال.. انا اميمة، اتسمعيني ؟.. ايتها الوجوه الميتة، ايتها المصابيح الغبية، ايتها الستائر المتهدلة.. انا .. ا.. كلا لن ابوح بشيء للجمادات الميتة ولن اعهد لها بمهمة المواساة، لو انني الآن استمع الى الرابسودي رقم ٢ واشرب قدح شاي ساخن وانهل عطر زنابق الوادي، اقضم اجراسها البيضاء الصغيرة المميتة، ذلك يكفيني تماماً.

امضيت عمراً اغتذي بالصمت والصبر كما اغتذي بخبزي القليل، وكان انيس ينطق اسمي مثلما ينطقه الناس فيتحول الاسم في صوته الى شيء آخر غير متوقع، يصير اشبه بحجارة كريمة ازيح عنها الغبار والرماد فتالقت واشتعلت، قبل ان ينطق انيس ماكنت ادرك ان لي اسماً يمكن ان يتحول اذا نطق بحب الى هذا القدر من الجمال، بل انني كنت امقت اسمي طوال سني طفولتي، نقمت طويلاً على جدي وجدتي وابي لانهم اطلقوه علي فكان جدي يربت على راسي بحنو ويقول :

(أميمة، أميمة اسم احدى بنات أيوب النبي إنه اسم خيرّ..)

لم يدرك جدي عندما نطق تلك العبارة انه كان يوقظ قدر حياتي ويتنبأ ان ارث انا حفيدته اميمة - عذاب نبي ومحنته وصبره، تذكرت النبوءة عندما جابهت اولى فواجع عمري،.. قلت : لقد تسللت النبوءة مثل بذرة مغلقة على عالم من عذاب الى داخل جلدي واستقرت في عظامي ثم تكاثرت تكاثر الوباء..

انا وارثه ايوب الموسومة بوسمه، جاهدتُ من اجل مواجهة الحياة والموت وارتضيت مجد العذاب الابدي وآثرت الصمت طويلاً، قلت : لن اهدر بذور قلبي في الرياح العابرة مثلما هدر ايوب النبي شكواه واستغاثات عذابه ومحنته على مسامع صحبة الذين جاؤوا يعزونه ويخففون عنه اثر البلوى، ثم اكتشف انه وحيد مع الحياة والموت وحيد مع الله حسب مثله عرفت كل شيء، وبدات اجمع قطرات المعرفة مثلما يجمعون خيوط الزعفران من مياسم زهرة الربيع في تلك الحقول الزرقاء الشاسعة تحت شمس الهند، حقل لاينتهي الا عند حدود السماء لايُغِّلُ الاقبضة صغيرة من مياسم الزعفران الذهبية، ومثله عمر بأكمله يمضي فلا يمنحنا سوى قطرات ثمينة من المعرفة، وقد عرفت آخر هذه القطرات ووعيت ان صدقي يصير سيفاً تُحَزُّ به رقبتي كل يوم، صدقي هو سيفي وقاتلي، وكلما امعنت في الصدق كلما امعنوا في عدم التصديق..

فلتهمد الموسيقى اذن، وليتوقف كل شيء، اغمض عيني من جديد على شناعة الالم. من دون ان احلم بشيء.

الرابسودي رقم ١٣

عندما أفقت كانت الزلزلة تضرب كل شيء، هي ذي انتفاضات قدري هي ذي حكمة الزمن الابدية : أن يبتلى الانسان بما لا تطيقه الجبال، الآمه اثقل من رمل البحر، ورجاؤه يتفتت كالهشيم.

قلت للاشياء المتأرجحة : دعيني اطبق جفني وأصمت فما جدوى الكلام بعد هذه الساعة ؟..

نقرت اصابع الريح زجاج النافذة وقضبان الشرفة السجينة، أغرتني ان اتحدث، قدمت لى الريح ضماناتٍ : ـ انها ستذرو كلماتي على افق المدينة وتضيعها في فضاءات بعيدة.

ـ كلا.. لن اتحدث عنه، لاأريد أن اتذكر كلماته الاخيرة، ولا أريد ان احدس كلماته التي لم يقلها، ونواياه. كلماته التي ستحفر لها أخاديد في جسدي وتأكلني، كلماته الرهيبة المفزعة (لاأريد ان اسمعك صوتي وتسمعني صوتك، لاجدوى ايتها الريح من الكلمات، (.. فالبليّة لاتخرج من التراب.... ولكن الانسان مولود للمشقة..)

فلا سمع الرابسودي رقم ١٣ ـ سئمت اغماض عيني على الحلم المهدد كرهت استسلامي للحلم المهدد، لاأريد هذه الغشاوة التي تحجب صورة وجهه العزيز، آخر صورة تحتفظ بها الذاكرة، الابتسامة المريرة والتلويحة الآسفة، كفى ياأميمة عن التأسي توقفي عن الحزن، كل شيء سواء، والتهديد بالخراب يظل قائماً منذ القرون الاولى حتى انتهاء الزمان..

هكذا أوحت لى المعرفة وقالت لي الحكمة الأخيرة، هل ابتسم لهذا العزاء الرهيب ؟ ام ابتسم لهذا الموكب الصوتي الذي تطلقه نحوي اصوات الكمان والكلارنيت والباص والسمبالوم ؟.

وهذا الغناء والتراتيل المنتحبة واستغاثات الارض وانصداع الجبال.

أابتسم لألمي واقول له : ابق ولاتبرحني ايها الألم ؟ أابتسم للزلزلة ؟ لقضبان النوافذ ؟ لأصابع العاصفة المهددة ؟ لفرحي القليل في هذه الدنيا ؟ استلقي على الاريكة وهي تتأرجح، واسمع مع الرابسودي رقم ١٣ صرير جندب صغير او سحلية تقرض الحجارة وراء النافذة، مابين القضبان الراسخة والزجاج ثم يهبط الصمت : سكون مفزع يفرغ جسدي ورأسي، وتجف يداي، ويبقى شيء ساخن صغير بحجم نجمة صغيرة بعيدة، لكنه ليس بعيداً مثلها، إنه فيّ، في قلبي يضيء اعماقي، شيء لاأريد ان يراه الآخرون، بذرة الضوء الناجية من الزلزلة وعاصفة الظلام، ضوئي، سلاحي السري، نعمتي التي تختلج وامضةً في لب الخلايا.

سحبت طرف سترتي. على صدري وانا ممددة فوق الاريكة والاشياء تتأرجح، خشيت ان تفلت هذه البذرة المضيئة من بين اضلعي فيقتنصها الظلام.

عندما نهضت رحبت بي اهتزازات الموسيقى قالت لي : ـ مرحباً ياابنة ايوب الاخيرة.. وعادت تصدح من جديد اندفعت نحو خزانة الملابس، فتحتها، كانت ثيابه تتكىء، على ثيابي وملابسي الجميلة التي اشتراها لي، تتألق بألوانها البديعة المهجورة. مددت يدي اليها، تلمست الانسجة. والثنيات المشابك والاحزمة، وارتعشت يداي، وقفت على اطراف اصابعي ورفعت يدي بحثاً عن شيء في الادراج العليا للخزانة.. عن شيء قديم بين الأشياء المحفوظة في خانة الاشياء الأثيرة.

عرفته اصابعي.. لانني لااستطيع الوصول الى مستوى الدرج العلوي فارى ما فيه، عرفت فيه الملمس الحريري المبرغل، ناعماً منثوراًبنتوءات مستديرة مبرومة، سحبته بيدي وتشممته، غمرني لونه القرنفلي الحيّ بالفرح الممتزج بالمرارة، خلعت ثيابي وارتديت الثوب المكنوز الانسي، اول ثوب اشتراه لي أنيس من [illegible]ينة الباردة البعيدة.

احسست بلمسات انيس على الكمين مثل اصابع من ضياء، للثوب رائحة غبار السنوات وعتمة الخزانة، وقعت عيني على بقعة عند طرف القميص بقعة صغيرة مستديرة بلون وردي يكاد يختفي في اللون القرنفلي، قطرة من شراب انيس سقطت من كاسه على ثوبي ذات مساء فردوسي، بكيت..

صدحت الموسيقى الحزينة واخترقت مساحات الثوب واقتحمتني اشبه بحرارة متوهجة، امعنت النظر في البقعة الوردية وتشممت في الثوب رائحتي السعيدة الغابرة، بقية من عطر «مدام روش» تمتزج مع الغبار ورائحة الجسد الانساني الواشية بالسعادة رائحة تحيي النشوات البعيدة وايقاع ذلك العصر المجيد.

شبكت العقد الفضي المرصّع بحباتٍ من ندى البحر وراء عنقي، العقد الذي اشتراه لي في ذكرى الرابسودي رقم ٢ ـ ثم رفعت شعري وثبتهُ بالدبابيس الصغيرة، كان يحب ان يرى عنقي شامخاً وساطعاً في الضياء وشعري مرفوعاً بعيداً عن العنق والجبين.

كنت اقف على ضفة ذلك العصر السعيد، انا التي ابدو الآن مثل امراة مسحورة، تتالم من اجل امراة اخرى وتمنعها من الامتثال للموت. سياتي انيس الى ضفتي، سيعود الى بيته، بيتنا غرفتنا، زمننا، مازالت هنا خصلة شعر متهدلة على عنقي، ارفعها واثبتها بدبوس الشعر : انها الحالة المثلى.. سيسعده ذلك..

صدحت الموسيقى، صخبٌ جارح وحشي، عويل متقطع بين ممرات المقابر، وانتحب الكمان وخفتت نغمات الباص مثل خفوت الروح وهي تغادر الجسد، وتوالت الايقاعات السريعة لتهدم مرة واحدة هموم الصاعقة بعد اشتعالها.

لااريد كل هذا، الثوب يلتصق بجلدي، ضاقَ عليّ، نعومته اللذيذة ترقد مثل الحنان على صدري وكتفي، الثياب اسخىٰ بالحنان من البشر، اكثر تفهماً لروح المراة، الثياب لاتعرف الجحود ولا تقسو بل تبذل كل ما في وسعها لترضينا وتحبنا وتدفئنا وتهبنا بعض نفحات الجمال والرضا.

هل اريد كل هذا ؟..

هذا السؤال يفعم روحي بالاسى. لااريد ان اتلهى بكل هذا، عبث كل هذه الافعال الصغيرة، علت الموسيقى واجتاح صوت الكمان الشبيه بصرخة بشرية هلعة ارجاء المكان.

فلتصمت هذه الضجة، اريد مكاناً وادعاً لحزني، وغرفة رضية لدموعي. وارضاً مستقرة لذكرياتي..

منذ الآف السنين، اسير حاملة وسم الحياة والموت على جسدي، تسير النساء معي حاملات بذور الحياة ووراءهن اشباح الموت مشهرة الانياب والاسلحة، اني ارى الان مواكبهن الطويلة تركض مدفوعة برياح المصير، يحملن الاطفال والجراح والشظايا يحملن علامات اللعنة وشارات القداسة ولوعة الامومة المهددة..

كل شيء ياتي اليهن بالقسوة، الجراح قاسية والابناء قساة والشظايا، اللعنات موجعة وشارات القداسة والرجال، قاسية الارض وغادرة كل مياه الاودية، فاين تجدين وداعة الامكنة ؟.. واستقرار الارض وفي اي الازمنة تعثرين على هذه الاعجوبة ؟ قالت الموسيقى بصخبها : اين تذهبين ؟ تلك القسوة حيث اتجهت والنار تجتاح كل شيء.

كان اسمي اميمة،انا الآن ابنة ايوب، وانيس لايعرف كُنيتي، اخفيت عنه سر ابنة ايوب وهو الذي هداني الى معرفة زمن الرابسوديات السعيدة فعرفت الم الخراب الشنيع فيما عداه.

ناداني باسم اميمة واضاء اسمي وجعله حقيقة، وبالمقابل اصبح مايليق بي هو اسم إبنة ايوب.

الرابسودي رقم ١٩

اتعرفها ؟ هذه الموسيقى الاسرة، موسيقى الحب والجنون ؟ اتعرفها موسيقى الموت الذي لايقاوم ؟ هذه الزوابع الصوتية القاتمة الكئيبة ؟ الجنائزية ؟ آخر ماكتب فرانز ليست قبل موته، آخر استغاثة وآخر نداء..

لم يسمعني، همست لي صورته : (ذلك زمان بعيد.. بعيد) هو لم يسمعني ولكن صورته همست لي بما يشبه التحذير فليتوقف كل شيء اذن، انني اشم رائحة المقابر، عفنة، رطبة، مالحة، اشمها كلسية، طينية، رائحة المقابر الوحلة الثقيلة، اشمها، وهاهو المارش الجنائزي ينطلق، انني انتظره، انني اغمض عيني انني..

لم اسمع شيئاً، بل غمرني صوت انيس من وراء الغضب والشحوب وانتفاض القلب : ـ اميمة انت اتيت في زمان غير زمانك اميمة ابتعدي عن الطريق المفضي نحو الاصطبل.

انه هو نفسه، انه صوته الذي يعيدني الى زمان الموسيقى السعيد...

اريد الآن ان احلم بنهار جميل معطر، بجدران ثابتة،

بمصابيح مضاءة، بوسائد مسترخية، هذه الوسائد الصغيرة التي كان انيس يدسها تحت راسي عندما اغفو على الاريكة عند سماع الربسودي رقم ١٩، اريد ان اتحدث الى هذه الاشياء، اتحدث الى الشال السلافي المطرز بالزهور البرية، ذلك الذي كان يشمه والذي جعله بعضاً من قصيدة.

اريد ان المس يده حسب، يده التي تعرفني وتصدقني وتحبني، هدأ كل شيء، استكانت الصور على الجدران، او توقف ارتجاج العالم وعلا صوت الكمان وانين الكونترباص العريض الشهواني المتوحش الذي يهدهد الخوف والرغبات، حشرج انينه وابتعد، وتقدم الفلوت الصغير، ناي الرعاة السذج، وغرد بنبرة ريفية معذبة مثل شدو طائر جريح ثم سكت، وانكفأ الطائر في التراب.

لماذا يحدث للانسان كل هذا العذاب ؟ لماذا ؟.. ما حجم الألم ؟.. ما حجم الحزن ؟ وما حجم الجنون قياساً الى حجم ومضات الفرح ؟..

كشرت النافذة عن انيابها الحديد الانيقة وانذرتني : بالدمع والالحان الفاجعة.

ـ كفي عن التساؤلات ، توقفي عن ارتياد ضفة الخطر،

انيس انني ارتدي الثوب القرنفلي الذي إبتل الآن بالدمع والالحان الفاجعة.

اردته انت ثوباً للسعادة والحب في عصر الموسيقى السعيد.

ومن اجل السعادة والحب اشتريته لي، ومن أجل هذين الشيئين ارتديته وحفظته طوال تلك السنوات اعرفك اكثر مما اعرف نبضي اعرف انك اردت به وبسواه ان تمسك بلحظات الجمال، اله كم تستهويك الاشياء الجميلة، الست تعرف ان الموت والجمال يترافقان معاً واحدهما يفتك بالآخر ؟.

هل يسمعني انيس ؟ لست متاكدة من الأمر الا انني رايته يقف على الضفة المشمسة، يحدق بالموج والزهرة الذهبية الوحيدة، والغيمة التي نسيتها السحب ويتمنى قبلة لم تتحقق، وينظر الى ذرات الرمل التي غسلتها المياه والقتها بين يدي النهار، ارى انشداه وجهه، اسمع مايرويه لي عن اكتشافاته فارتعش ـ ماخوذة بما يبذره على يدي من معجزات.

الآن .. ساعيد ترتيب الاشياء بعد ان اربكها الزلزال، اعيد ترتيب حياتي واشيائي واغمض عيني على الحلم،

قلت سانهض، انني انهض، آخذ الشال المطرز المدعوك واطويه بحنان واضعه على احد المقاعد، انسق الوسائد الصغيرة فوق الارائك، واروي النباتات الذاوية.

افتح عيني واراه، هوذا جالس امامي، في المكان الصغير الآمن، المكان الذي لااسم له. الذي ركضنا نحوه منذ بدء الزمان.

قالت له عيناي : اما بكينا معاً وامتزجت دموعنا في كاس واحده ؟

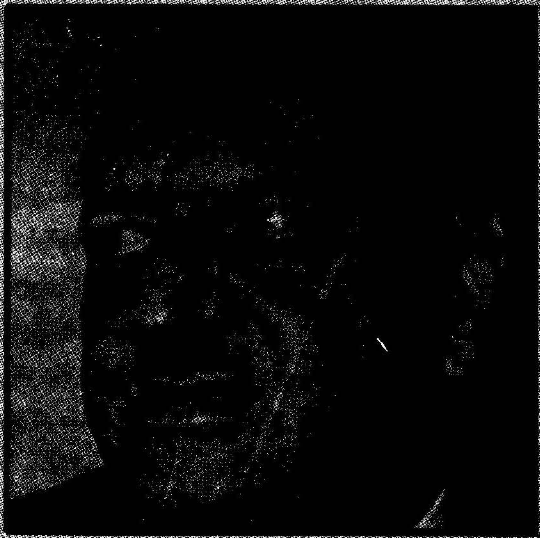
قالت له يدي : اما اجتزنا المستنقعات معاً وخضنا بين افاعي الماء يهددنا السقوط والغرق ومضينا نشد على اصابع بعضنا ونحن نجتاز المستنقع الكبير ؟

قالت له كلماتي : اذا كنت لاتريد ان تسمعني فهل ستسمعني افعوانات الوحل ؟..

قال : اللعنة على غشاوة العقل، اللعنة على سقوط الحكمة.

كنت قد انتهيت من الحريق، كنت مثل ذلك الراهب البوذي الذي احرق نفسه في حقول الارز امام المعبد وتحول جسده الى رماد ذهبي، صنعوا منه تمثالاً لبوذا.

جمعت انا رمادي الذهبي وصنعت منه الحلم، فقد تحدث المعجزة، وتستعاد عصور الرابسوديات السعيدة.



تجربة في تعلّم القراءة

■ د. علي جواد الطاهر

(١)

قرأ «القرآن» الكريم في الكتاب و «ختمه» ، صحيح انه كان يقرأ فقط ويحفظ فقط دون علم بمعاني المفردات أو ادراك التركيبات ولكن الذي لاشك فيه أن «المادة» تبقى على الزمن تذكراً واستشهاداً وفهماً متاخراً لآيات متقدمة .

ـ ماذا تقول في هذا ؟

ـ الذين ينكرون جدواه كثيرون !

وربما كنا ندرس في دار المعلمين العالية هذا الضرب من التعلم على انه نظرية قديمة اسمها «التكشف» بمعنى أن المتعلم سيستفيد حتما من هذا الذي تلقاه جاهلا .

ندرس هذه النظرية على انها قديمة باطلة ، ولاباس ... ولكني لدى مراجعة «التجربة» اكاد ـ وبغير اكاد ـ اجد لها مكانا من الصواب .

(٢)

ويذكر من مرحلة الابتدائية من المعلمين اثنين مثلا على المعلم كما يجب ان يكون بعد التوفر على العلم اللازم والتمكن منه ،اقصد ان يكون معلما ـ اديباً فهو أوسع من الكتاب والدرس .

المعلم الأول هو الشيخ رزوقي (الشيخ عبدالرزاق السعيد) وهو شيخ بمعنى الكلمة في عمامته وجبته ومداسه ولكن اسمه في البلدة كبير محترم ، يرد مقترنا بعلمه وأدبه وشعره . وهو على انه من جيل قديم فان ممارسته السابقة شيخاً في كُتّاب أهلته في قدرة على التبسط والتبسيط .. ـ تعهدنا الرجل مبكرا ..

والمعلم الثاني هو السيد هاشم الحلي وقد أُعد إعداداً حديثاً وجاءنا ونحن في الصف السادس واهم ماكان من أمره أن فتح المدرسة على الخارج ونفذ من الصف الى العالم الأدبي فكان يشجع التلاميذ على أن يقرعوا في الصف مواد يحصلون عليها في الخارج من جريدة وغيرها ، ورعى رعاية خاصة تلميذاً ـ من ابناء الموظفين ـ برز في هذه الناحية وكان جديراً بالرعاية .

وزاد السيد هاشم في وسائل الايضاح ان زيّن الصف بصور تمثل ادباء ـ عرفنا أنهم كبار مشهورون لهم مكانة عالية ـ اتذكر منهم جيداً «المنفلوطي» ـ بشاربيه وربما كان منهم جرجي زيدان وأحمد شوقي . وربما كانت الصور من هدايا مجلة «الهلال» ...

وتسال عما يمكن ان يُعد خصوصاً لي خلال اربع سنوات ونصف هي عمري في الابتدائية ؟ لقد كنت تلميذاً من سائر التلاميذ ومن المتفوقين عموماً دون ان اكون الأول يوما ولكن اموراً من شؤون «العربية» بدت وكأنها طبيعية فطرية غير مرسومة ولم يقصد صاحبها الى كسب درجة ففي الصف

الثالث نظم قصيدة بالعامية يستحبُ بها مرشد الصف الى تزيين الصف استجاب لها المعلم (عبدالحميد حمودي) . وحين يذكر معلمه عبدالحميد حمودي يذكره بحب وود واحترام ، وكأنه كان يحس منه برعاية خاصة فيعمل على ارضائه الفة لا خوفاً وقرابةً لاطمعاً .

وطبيعي أنه كان يحفظ المحفوظات جيداً وسريعاً ، لكنه كان يضيق ذرعاً حين يطلب اليه المعلم إلقاء المحفوظة في الصف لما يكتنفه من خجل هو في صميم أخلاقه . ووقع بيده ذات يوم كتاب «المطالعة العربية» المقررة للصف الأول المتوسط فمضى يقرأ الشعر الوارد فيها واستوقفه اعجابا قصيدتان - موشحتان لخيرالدين الزركلي واحدة بعنوان «ياقمر» وواحدة فيها :

اين بنو العباس أهل الفنون   هل يبعثون

قرن إعجابه بالحفظ . وحين حل يوم الخميس ، وكان الاصطفاف الصباحي الذي يصحب بقراءة محفوظات لم يمر يوما ببال صاحبنا أن يجرؤ فيشارك في القراءة ، وكثيرا ما عمل على إخفاء نفسه خلف الصفوف خوف أن تقع عليه عين المعلم المراقب ...

اجل ، ولكنه في هذا الصباح يتقدم الصفوف ويرفع اصبعه طالباً القراءة ففرح المعلم ... وشرع صاحبنا - الذي كان خجولا - يقرأ بتؤدة ووضوح وجراة - كانت تسمى شجاعة ادبية .

وحين حل الخميس التالي ... تقدم ... وقرأ الموشحة الثانية ...

كيف نفسر هذه الحال ؟

قد يصعب التفسير . ولكن يُمكن القول إن المحفوظات الرسمية المقررة المكررة قليلة الشاعرية أو خالية منها ، لأنها مصنوعة صناعة مفتعلة من النصائح أو لأنها مختارة للمعنى الوعظي التربوي الذي يثقل دمها .

و«حدث» آخر في حياة صاحبنا : المطاردة وهي لعبة ادبية تعتمد على الشعر وعلى القوافي وبدء الأبيات ... وابتكر ، لكي يسيطر على الموقف ويدفع عن نفسه خجل الخسارة ، ابتكر دفتراً صغيراً يخصص أوراقه لأبيات من الشعر يقتنصها من هنا وهناك قراءة أوسماعا مرتبة حسب حروف الهجاء لأوائلها .

بدأ الدفتر منذ الصف السادس ، وشرعت أوراقه تحتوي مختارات خارج دائرة المطاردة ومن ثم اصبح تقليداً يلازمه في حلة وترحاله على مدى عمره ...

ويتأكد له في هذا الصف ما لاحظه من احتفال النفس «بالمحفوظات» الطبيعية القائمة على شعر جيد نظم أصلا ليكون شعراً ولم يصنع صناعة او يلتقط «تربوياً» ليقوم بالوعظ نازلاً بالسمة الفنية . تأكد ذلك حين ورد على المدرسة معلم جديد هبط من أرض فلسطين ليدرس من المحفوظات مالم تعهده «المقررات» من الشعر وليكن بعد ذلك مفهوما أو غير مفهوم او مفهوما بالمعنى العام وبالوقع الفني ... وهكذا حفظ سريعا وباستمتاع قصيدتين لشوقي ، وقصيدة ليلى بنت طريف الشاري ، وقصيدة لعمرو بن معديكرب - وظل الحفظ معه طويلا وعاشت أبيات أو مقاطع بارزة من القصائد في نفسه يستعيدها ويستشهد بها ، وكثيراً ما أطل معها معلمه الفلسطيني «ذو الكفل» .

(٣)

وينتقل من الابتدائية الى المتوسطة في هدوء كاي أمر طبيعي جداً .

ويسجل للصف الأول أربعة «أحداث» ، الأول في درس الانشاء وكان مدرسة احمد توفيق الحلي يمنحه الـ ٢٤/ ٢٥ ، ٢٥ /٢٥ مع عبارات من الثناء يزجيها عن رحابة صدر وجدارة . ويزيد في الباعث على التجويد ابتكار الموضوعات مثل «ذلت امة تحيا برجل وتموت برجل» ، بعيداً عن الموضوعات التي فقدت الحياة مثل «صف سفرة الى ...» وكيف قضيت العطلة ؟ الثاني ما شرع «يصنعه» للمدرسة مدرس اللغة الانكليزية (داود سلمان) في انشاء مكتبة . وقد جد واجتهد في جمع الكتب واعتمد على عدد من التلاميذ ليكونوا لجنة لتلك المكتبة . ولكن صاحبنا الخجول رأى نفسه مندساً طواعية بين اولئك التلاميذ ودفعته رغبة لم يعرفها في نفسه الى الحماسة في العمل والجد في حمل الكتب وتنسيقها وزادت مثابرته على الآخرين ، وانسحب الآخرون تدريجا ، وبقي هو وحدة لجنة ، ينظم الكتب وقوائمها ويعيرها ... ويبقى له الحظ الأوفى في القراءة والاستعارة والاختيار ... وكان كتاب «خواطر حمار ترجمة حسين الجمل انفذ قراءاته الى نفسه تليها روايات جرجي زيدان ... وكان مدير المدرسة (يوسف زينل) مديرالمكتبة بمجلات كان مشتركا بها ... هي مجلات مصرية أسبوعية ... ومجلة «الهلال» الشهرية ...

وبين مجلات الهلال عدد خاص بالربيع (والشباب) قراه فأعجبه تنوعه وبعثه اعجابه على ان يكتب من خلاصته موضوعا ، وحين انتهى منه تقدم -وهو الخجول - في صباح يوم . ليلقيه على مجموع الطلاب - لدى اصطفافهم .. فقرأه ونال التقدير ... فكان بذلك الحدث الثالث .

وهو في درس القواعد ليس أقل شأنا مما هو في الأنشاء

والقراءة الخارجية ... على ما عليه كتب «النحو الواضح» من صعوبة وماهو في منهج مؤلفيه من بتر وبدء الموضوع أحيانا كثيرة من وسطه أعتمادا على ماورد منه في الأجزاء السابقة ...

وصحيح أن الطريقة الاستقرائية التي يسير عليها المؤلفان بارعة تذلل الصعب إذ تبدأ بالأمثلة ليليها البحث ثم القواعد والتمرينات ... صحيح ، ولاشك في البراعة ولكن الكتاب لم يراع قط «مستوى» الذين يتوجه اليهم ... واكبر مثل على ذلك موضوع «الاعلال والابدال» . واشهد ان المدرس «محمد أحمد المهنا» — بذل جهداً خارقاً في توصيل الموضوع الى طلابه ، واشهد أني كنت أنجح في الأجابة ... ولكن الخطر الذي حصل .. ان موضوع «الاعلال والابدال» ظل «عقدة» في صعوبة قواعده وصعوبة اجراء المطلوب من أمثلته ... وسر العقدة انى لا أرى ضرورة اليه لأن الابدال والاعلال يجريان على الألسن طبيعياً ، واذا كان من أمر لايجري طبيعياً فهو قليل جداً يمكن التنبيه اليه . أجل ، وليس صحيحاً أن ندرس ماهو فوق مستوى الطالب وخارج مدى حاجته .. وهذا هو الحدث الرابع .

ويبقى «المهنا» بطل الدراسة المتوسطة ... وهو مثل آخر يلحق بالمثل الذي رأيناه في «الابتدائية» اقصد المعلم المدرس العالم ـ الأديب . العالم بمادته الذي يتعامل بها مع طلابه بما هو أوسع من المعلم فقط وأوسع من جو الصف الضيق ، وله الى ذلك اسم يذكر باعجاب في المدرسة وخارجها ـ وهذا مهم جداً ومانحن معه في السنة الثانية يدرسنا ـ فيما يدرسنا ـ المحفوظات . ولكنها ليست المحفوظات المقررة والمكررة المصنوعة افتعالاً بحجة النزول الى «مستوى» الطلاب وقصد الوعظ والتربية فتفقد بذلك ـ رواءها وجمالها وموسيقاها ... وشاعريتها التي هي جوهر تأثيرها ... وها هي ذي «محفوظات» المهنا بين ابن زيدون في «أضحى التنائي» وشوقي في «قمر السماء بهرت في الانوار» ... وقراءات مما حفظه من ايليا ابو ماضي وغيره ... يستثير بها الاعجاب والدهشة ويكسب الاهتمام والتقدير ... ويحيل الشعر أمراً يوميا ... والّا فكيف نفسر ماجرى لي في درس «التاريخ الطبيعي» وأنا أدرس قسم «الحيوان» منه وأحاول حفظ الأوصاف التي تميز حيوانا من حيوان ، إذا المحاولة تستحيل «شعراً» :

النمس حيوان جميل الفراء　　لذا هو عرضةٌ للاعتداء ...

وترتيبات أخرى من هذا الضرب من النظم ... دخلت «الدفتر الصغير» ... وقد غزر المختار .

ويدرسنا المهنا ـ فيما يدرسنا ـ المطالعة ، ولكنه لايقف عند الكتاب المقرر وحده ، وها هو ذا يقرأ لنا صفحة من كتاب رفائيل لجوته بترجمة الزيات ، والصفحة في وصف رفائيل ولكن ما اجملها ، انها الشعر وان جاءت نثراً ، ومدرسنا يقرؤها باعجاب لايلبث أن ينتقل الينا . ويشفع الترجمة بالحديث عن استاذه الزيات معجبا مقدراً .

ويقرأ صفحات من «الأيام» لطه حسين فنزداد إعجابا واطلاعاً ... وإدراكا ـ واضحاً أو غير واضح ـ بأن النثر يمكن أن يكتب على غير نمط الخبر وتقديم المعرفة ، وانه يمكن أن يكون فيه ما في الشعر ، وانه يأتى وصفاً ، وحديثا عن النفس ...

ويحسن ـ على هذا ـ أن يأتي كتاب المطالعة ـ أو القراءة ـ ضرباً من كتب أدبية خارجية قائما على الابداع في المقالة والشعر والقصة والخطابة ، بعيداً عن جفاف «المعلومات» و«التعليمات» التي تحيط به وتثقل عليه من كل ناحية . ويأتي هذا القول منسجما مع نظيره بصدد «المحفوظات» .

ويملأ المهنا عالم الصف الثالث وهو يتولى درساً جديداً موضوعه «تاريخ الأدب العربي» كله من أوله حتى العصر الحديث على اختلاف عصوره وتنوع شعره ونثره ويصول المهنا ويجول لما مارس من المادة ولما عايش من نصوصها ولاتسل ـ بعد ذلك ـ عما حفظ وعما يعكس وضع مدرس هذا شأنه على طلابه فاذا هم ـ أو عدد معين منهم فيهم ـ أو في مقدمتهم ـ صاحبنا الطالب الذي لم يعد صغيراً . لقد حفظ النصوص كلها عن طيبة خاطر ، فهمها أو لم يفهمها طلبها المدرس أم لم يطلبها ... واختار لدفتر المطاردة صيداً وفيراً .. ونفذ الى نفسه أشتات يجمعها الأدب أو الشعر ورابطها كيان المدرس منسجما معها يقرؤها وكأنه يتنفس الهواء النقي ولتكن من الأعيب صفي الدين الحلي أو موشحات أندلسية ، ولتكن في الكتاب المقرر أولم تكن ، فمن الزهاوي «هي الحقيقة أرضاها وأن غضبوا» ومن الرصافي «ياأهل لندن ما أرصفت ساستكم» ...

ولا أدري لم قرأ علينا منظومة في النحو . الاشارة في الكتاب الى الشعر التعليمي أم لسعة في عمله ؟ أما الثانية فأكيدة ولها مفعولها عند الطلاب لدى التلقي التلقائي . ولم لا يسمع طلاب في سن الرشد أمثلة من هذا الشعر . وهكذا قرأ واسترسل وقال إنها «العمريطية» نظم بها صاحبها «العمرطي» النحو في خمسين ومئتي بيت . حتى اذا انتهى الدرس خف الطالب الذي لم يعد صغيراً رغم بقائه خجولا ... يطلب من الاستاذ ـ المدرس نسخها ، فاستجاب المدرس وأحضرها في يوم ثان ، ونسخها الطالب في اليوم نفسه وحفظ كثيراً منها ... ولعله قال في نفسه منظومة «النمس» ـ إذاً ـ من الشعر التعليمي !!

ويمتلىء «الدفتر الصغير» فيعززه بثان وثالث ، ويدخل فيه شعر ينظمه على أنه من الفصيح ، أقل مافيه الحس الوزن . وتدخل أبوابه «الأمثال العامية» وقد شرع يلتقطها عن ألسن النساء والرجال ، والعجائز والشيوخ فنيف ماجمعه على ثلاث مئة مثل . وقد سار الى الجمع ابتكارا ...

إن مدرساً ـ معلما بطبعه كالمهنا لايجد نفسه بالصف ، ومن هنا كان له إعداد لجنة الخطابة . وحاصل اللجنة لايقف عند حدود المدرسة ، وانما يجتذب خارجها اليه ويزيد من نسبة الاعداد الأدبي للطلاب ويصل الداخل بالخارج فيقم حفلاً أربعينيا للزهاوي ويوجه الطلاب الى تأليف كتاب عن «الزهاوي» يوزع عليهم موضوعاته ويمدهم بالمصادر وكان أن كتب صاحبنا في «المرأة عند الزهاوي» مستمداً العنوان من باب في ديوان الشاعر وعن تردد الدعوة في المجتمع ... ونجح المدرس في إصدار الكتاب مطبوعا ...

وليس شيء من هذا بالقليل في دلالته على المدرس ـ المعلم ـ الاستاذ فيما يجب أن يكون عليه من انسجام مع عمله وارتياح له ومايكون عليه من اسم في مجتمعه ... وإذا لم يجد «التعب» مع العموم فقد يجدي مع الخصوص ... واذا لم يبعث على أن يكوّن الخصوص أديباًنشئاً فقد يكوّن أديبا متأدبا حافظاً راوية .

واذا كان المهنا على الوجه الذي رأيناه مع طلاب المتوسطة فما ظنك به مع طلبة صف جديد اسمه الصف الرابع الأدبي أنشىء في البلدة لأول مرة ذلك العام متخذاً له غرفة من غرف المدرسة المتوسطة ؟ الطبيعي جداً أن يتبناه المهنا ... وان يُعد أبناءه إعداداً واسعا ، وها هوذا أحدهم يبرز خطيبا في الاصطفاف الصباحي من يوم الخميس ... ويصول ويجول وكأنه خطيب ـ مفكر حقيقي وينفذ بيت استشهد به الى السامعين :

كم أردنا ذاك الزمان بمدح فشُغلنا بذم هذا الزمان

وحفظ صاحبنا البيت ... إن الذي عمله ـ ويعمله ـ المهنا للغة العربية كثير مفيد جليل ولابد من أن يفيد من تاريخه أساتذة التربية وأساتذة الطرائق الخاصة ...

وأضيف انه على ماعرف عنه من سهو أو نسيان ... لم يكن كذلك دائما فهو دقيق في مواعيده ، عارف بطلابه واحدا واحدا ... ومن هؤلاء الطلاب هذا الذي يتحدث عن تجربته .

ومن أمثلة ماجرى لهذا الطالب أنه وقع ـ وهو في الصف الثالث ـ على سلامة موسى وعلى كتاب خاص من كتبه هو «الحياة والأدب» فتأثر به كثيراً ورأى آراءه الحقيقة كلها ، وخلاصة تلك الآراء أن العصر عصر علم . والحضارة حضارة علم ولا معنى أو مجال للخيال والعواطف والتأنق اللغوي أو بمعنى أدق لامكان ولا ضرورة للأدب ... يتحدث بحماسة ومنطق وأيمان يصعب أن يسلم منه قارىء ناشىء يهمه الوطن وتهمه الحضارة ... وهذا هو الذي حدث ... وإذ يعد الصف الثالث نهاية مرحلة يسودها بين الطلاب ، وفي المجتمع ، نقاش في المرحلة التالية بين الفرعين : الأدبي والعلمي ، هذا يبين محاسن الأدب ومكانته في الحياة وخدمة البلاد وذاك يبين فوائد العلم واذا احتاج الأول الى الأدلة ، فما بطالب العلم وإزاءه الطب والصيدلة والمخترعات حاجة الى دليل ...

ويصل صاحبنا الى دليل اقتنع به غاية الاقتناع أن الانسان يمكن أن يكون عالما واديبا ، ولكنه لايمكن أن يكون اديبا عالما ... ان الأدب مما يمكن أن يتعلمه تعلما شخصياً بالقراءة والمتابعة أما العلم فلا ..

فاذا ما سمعنا أن الذين يدخلون الفرع الادبي هم ضعاف الطلاب ... داخلت القرار ضروب من العزة ...

سيكون ذلك قريباً ، في العام المقبل حين تتكون الثانوية كاملة ، ويفتح الفرع العلمي لطلبة الصف الرابع و «تدشن» البناية الجديدة ..

أجل ... ويستعد معلم ـمدرس ـ استاذ كالمهنا ، منذ الآن للعام المقبل ومايجب أن يكون عليه طلاب الصف الرابع الأدبي من «مستوى» مُرْضٍ ، ولايكون ذلك بغير طلاب يختارهم ، ولن يعدل بطالبه الذي نحن بصدده طالبا ، فشرع يستدرجه نحو الفرع الأدبي يشجعه ويغريه وكأنه يطرق في حديد بارد ، دون أن يقطع الأمل ...

(٤)

وبدأت السنة الجديدة وتبوأ صاحبنا مقعده من الصف الرابع العلمي دون أن يترك الاستاذ المهنا سعيه في اجتذابه الى الرابع الأدبي وله من السعي أدلة ومغريات و «مبررات» ... «تعال الى الصف الرابع ولك «الميات» في كل الدروس ...» ولكن المسعى لم ينجح ويردد صاحبنا في نفسه انه يمكن انه يكون طبيبا وأديبا ، ان الأدب مما يمكن تحصيله فردياً بالقراءة . وتتقدم السنة وينقطع الأمل ... وللطالب مايقوي رأيه وعزمه من مناهل الأدب .

هذا مدرسه السوري حسن الأمين مثل جديد لما يجب أن يكون عليه مدرس الأدب ، بمعني حب الأدب والانسجام مع التدريس والارتياح خلال الدرس وان يكون هو نفسه أديباً .. شاعرا ... وهاهوذا يدرّس النصوص مختارة من الشعر العربي على مر العصور ومن المتنبي خصوصاً «واحر قلباه ممن قلبه شبم» ، «لاخيل عندك لا تهديها ولامال» .. ومن أبي فراس ومن أبي العلاء ...

ونعود ـ هنا ـ الى مؤيدات ـ على مر المسيرة ـ لنظرية «التكشف» وضرورات الحفظ المبكر في الابتدائية والثانوية لأنهما عصر الحفظ الذي يبقى وينبثق طواعية لدى الاستعمال ودواعي الاستشهاد ...

وهذه مكتبة المدرسة الثانوية بما جد عليه فيها من جديد ، ومن ذلك كتاب «الخطابة» لنقولا فياض يقرؤه ويستفزه للخطابة

ويستوقفه منه موضع «الارتجال» ... فلم لا يقف صباحاً – غداً ، يوم الخميس – خطيبا ، مرتجلا – بدون ورقة غير هائب مما يعتري الخطباء من «رتج» كان أحد بنود الكتاب – وهكذا كان ...

ومن عجيب هذا الطالب الخجول جداً الذي يعرف صفه الخجل هذه في نفسه جيداً كما يعرفها الآخرون ، العجيب أن يقف هذه المواقف المفاجئة دون تردد أو اضطراب وعلى حظ كبير من الثقة . عجيب ولكنه الواقع الذي سبقه نظيره ، وسيلحق به نظير آخر عندما تحين فرصة تغلب عليه ، وتتغلب على خجله من حيث لايدري ...

وتموت ببغداد أم متصرف الحلة فيقيم المتصرف مجلس الفاتحة ويعلم أن سيقرأ شعراء قصائد رثاء لدى الخاتمة ، فما كان منه إلّا أن اندس – وهو الخجول – بين الحاضرين ليسمع الشيخ جاسم يقرأ :

صات النعي على حمى الزوراء

فسرت فجيعته الى الفيحاء

ويذيع في البلدة خبر عودة «البصير » : الدكتور محمد مهدي البصير ، من فرنسا ، ويتناقل الناس ذكريات عن نبوغه القديم والحديث ، ويذيع خبر آخر مفاده قرب وصول الدكتور البصير الى الحلة وسيخرج الناس لا ستقباله ... وسيقام له حفل في نادي الموظفين ... ولم تكن هذه الأخبار اعتيادية الوقع على مسمع الطالب في الصف الرابع العلمي ومرآه ومبناه ... وإلّا ، فكيف نفسر وجوده بين الجمهور الحاف بالبصير ، وكيف ولج نادي الموظفين واستمع الى الكلمات ، وحفظ شاهداً ذكره خطيب على أنه من شعر البصير ومن أدلة وطنيته

قالوا سجنت لأمر كنت تعلنه

فاسكت وحسبك مالاقيت من غصص

فقلت : هيهات ، سجني لايغيرني

ان الهزار ليشدو وهو في القفص

ثم نهض البصير فاشرأب عنق الطالب يتملاه ... ويستمع الى كلامه والى مقطوعة دعاها «نشيد غازي» ...

وعاد البصير الى بغداد ، وظل الطالب يتابع أخباره . وعُيّن البصير بدار المعلمين العالية ، وشرع يلقي أحاديث من دار الاذاعة اللاسلكية ببغداد في موضوعات الشعر الجاهلي وأعلامه ، والطالب يحرص على ضبط وقت الاذاعة ولايثنيه أمر عن سماع الأحاديث ...

انه يرى في البصير مفخرة وطنية أدبية ... وفي هذه الرؤية تعظيم للأدب ولولا تمكنها من نفسه لما وجد طريقه أمس الى نادي الموظفين دون ورهبة أو خجل ... مع ما يقتضي ذلك الموقف في صاحبه من جراة ووقاحة ليست له أو مما عرفهما في نفسه ...

أجل ، لم يعرف في نفسه الاستعداد لمثل هذا الموقف الذي يتغلب على خجل مستوطن في النفس ... ولايعرفه الناس له كذلك ... ولكنه يقع ، ويتكرر فلابد من البحث – إذاً – في مفعول القناعة وفي استغلال هذا المفعول في التربية عموما ، والتربية الأدبية خصوصا ...

وإلّا ، لما تكرر الموقف ، ويأتي موقف أكثر دلالته من موقف ... ونظيراً لاحقا لسابقه ...

وكانت وفاة «الملك غازي» حدثا ضخما هاجت له البلدة وماجت واستحال عامل تجمعات أدبية ، منها ماعلم عما سيكون غداً من مسيرة الناس نحو مبنى المتصرفية ، وماسيكون هناك من خطب وخطباء . أجل ، وانزوى الطالب يحرر خطبه للمناسبة ، وينتهي ، ويتردد اسم مدرسه القديم في الانشاء (احمد توفيق الحلي) في صلته بالخطب والخطباء فيقصده – وهذه جراة منه – عارضا عليه ماحرره ، فيرحب به استاذه ويمهد له الطريق حتى إذا احتشدت البلدة في ساحة مبنى المتصرفية وأطل من الشرفة المتصرف وحاشيته ، صعد المنبر فألقى كلمته – وقد بكى وأبكى ...

ونتذكر – هنا – «الخجل» الذي كرره صاحبنا علما انه متمكن منه . ولم يكن كاذبا ، فذلك ماعرفه فيه الأقربون فكيف ولماذا اخترق سدوده مرارا ؟

– إن الخجل ليختفي لدى الثقة التامة بصحة الفعل . وتقع الثقة مرتبطة بحب متمكن للأدب والأدباء . ومن يدري فقد يكون وراء ذلك سر خفي «للتميز» أو «إثبات الوجود» في غير المتيسر للآخرين . ان «الشجاعة الأدبية» وقعت «تلقائيا» واستجابة غير مرسومة لقناعة مطلقة . واذا صعب علينا التعليل ، فلنفد من الحال وننفذ الى نفوس من يبدون «خجلين» من التلاميذ .

ولم يكن سراً قتل الملك وقاتله ولكن الحكومة أرادت أن تمضي بالمسرحية مستكملة الأدوار وأقل مايعني ذلك حفل أربعيني على نطاق الأمة العربية وهكذا كان ... وشرعت الاذاعة تنقل الوقائع عن قاعة الشعب ببغداد ..

وتصغي مقاهي الحلة كلها ... فهذا بدوي الجبل – من سورية – يصدح بداليته :

...ليس بين العراق والشام حد هدم الله مابنوا من حدود

وهذا على الجارم – من مصر – يغرد في داليته الجديدة فيحلق عاليا بجمال إلقائه وسحر صوته .

والقى من العراق الشيخ محمد علي اليعقوبي بطريقة منبرية نجفية ...

وانتهى الحفل ... وتحول الى موضوع نقاش أدبي وتعليق وتفاضل ... شفهي وتحريري ... ومن هذا التحريري ماورد – بعد حين – في مجلة «الرسالة» بقلم علي الطنطاوي ... وصاحبنا

طالب الفرع العلمي مصرٌ على أدبيته ، وجمعه الأدب الى العلم ... وأقل دليل على ذلك متابعته مجلة «الرسالة» والرسالة هذه رمز الأدب ومقياس الأديب ، ولايفوت صاحبنا عدد من أعدادها التي تصل الى «المكتبة العامة» . وارتياده هذه المكتبة في مواظبة دليل آخر ... وهو إذ يقرأ «الرسالة» يستمتع وينتشي ، وكم سره أن رأى في مجلة «العرفان» مقالاً لمدرسه حسن الأمين فزاد ذلك من مكانة المدرس في نفسه . وحين صدرت «الثقافة» قرينة للرسالة ومنافسة ... وصلت الى المكتبة العامة ... ولمس الطالب مادفع صدور الثقافة بصاحب الرسالة الى تطوير في مجلته ... فزاد الطالب التزاما لها . وان استهوته مقالات طه حسين النقدية في «الثقافة» فان هواه بقي مع الرسالة لأنها أدخل في «الأدب» وقد ألف كتابها واحداً واحداً وأعجبه كثيراً اسلوب «الزيات» واطربه نمط الكتابة التي يزاولها زكي مبارك في بابه الدائم «ليلى المريضة في العراق» وطبيعي ألاّ تقف قراءاته عند المجلات ... وأن تتعداها الى القصة والديوان والتأريخ .. وكتاب عوض محمد عوض : «من حديث الشرق والغرب» اول كتاب يدعوه الى الاعجاب بفن المقالة ممثلا في مقالات . بعد أن أعجب بالمقالات متناثرة في المجلات للزيات وطه حسين وزكي مبارك والمازني ...مجموعة ..

ويبقى في الحديث عند «الرسالة» لدلالتها قمة الأدب .. الى جوار دروسه التي تبلغ قمة العلم ...

هو كذلك في الصف الرابع ...

وهو كذلك في الصف الخامس ...

ترى لديه «الرسالة» الى جوار «الفيزياء» ...

وحين صدرت محاضرات الدكتور البصير في كتاب «بعث الشعر الجاهلي» وصل الى المكتبة العامة ، وكان هو أول قارئيه المستمتعين بقراءته ... الناظرين بإكبار الى مؤلفه ... حتى اذا ألقى مدرس اللغة العربية الجديد «موضوعه» للانشاء : «كتاب قرأته» كان طبيعياً جداً أن يكون الكتاب هو «بعث الشعر الجاهلي» ، وان يكون الكلام عليه كلام إعجاب وتقدير ... وتعريض بمن يحط من قدر البصير ...

ولم يكن اختيار «بعث الشعر الجاهلي» موضوعاً للاعجاب وحده وإنما لمعنى آخر يمكن أن يضم الى مواقف سابقة فيها جرأة لاتنسجم في مظاهرها مع ما يعرف صاحبها في نفسه من خجل ... جاء هذا المعنى الآخر للرد على مدرس الدرس الذي لايني يحط من قدر البصير وكأن غرضاً شخصياً وراء إلحاحه ...

المهم أن هذا الطالب - الأديب الذي أعجب بكتاب المقالة ، الذين هم سادة المقالة العربية ومبدعوها ... وقرأ أنواعاً من كتب الأدب ... هو هو الطالب - العلمي الذي لم يقصر في درسه ولم يتخلف في مواده ... وكأنه ما انتهى اليه رأيه ...

ومضى على ذلك ...

ولم يعكر صفوه إلا «امتحان البكالوريا» ... فقد جاءت نتائج ذلك العام (١٩٣٩ - ١٩٤٠) مخيبة للآمال بما اتصفت به من انخفاض عام في المعدلات ... ولم يبلغ معدل الثاني (والثالث) في صفه الـ ٦٥ ...

فما العمل ؟

استقر رأيه على إمضاء سنة في التعليم الابتدائي يتقدم بعدها الى دار المعلمين العالية وقد فعل - بغض النظر عما اكتنف ذلك من سوء لا علاقة له بالموضوع ... لأن المهم في هذا العام - هنا - ما قرأ فيه من «أدب» وما اقتنى من كتب ... لازم «الرسالة» و «الثقافة» ملازمة تامة ، واقترب من علي محمود طه كثيرا ... ويبقى سلامة موسى على مكانه لايتزعزع كما بدأ منذ نحو من ثلاثة اعوام يلازم ويقدره مع فارق لابد من ذكره فقد انتقل التركيز الى كتابه «العقل الباطن» . واتصل في هذا العام مباشرة بشعر الغناء الريفي ، وكتب مارآه رائعا منه .

وحين قامت «ثورة» رشيد عالي الكيلاني على الانكليز ... واستثارت الكوامن الوطنية ... لم يمنع «الخجل» الذي عرف به صاحبنا من أن يُسكِت الراديو ويقف خطيبا في اكبر مقهى من مقاهي الحلة ...

وأخفقت «الثورة» ...

وبدأ يفكر جديا بالتقدم الى دار المعلمين العالية . ودار المعلمين العالية فروع بين العلم والأدب ، وبين العلوم الطبيعية وقسم اللغة العربية فإلى أي فرع يتقدم ؟ كان المفروض بشهادته «العلمية» أن تدفعه الى فرع علمي ، ولكن المفروض لم يقع ، وان الذي وقع هو التفكير الجدي بالفرع الأدبي . وكان نظام «الدار» يسمح بذلك . ولكن النظام كان يقبل الطلبة بعد امتحانات تحريرية وشفوية ، واذا قرر صاحبنا اختيار الفرع الأدبي فعليه أن يمتحن مع خريجي الفرع الأدبي في مواد أدبية لم يدرسها من قبل فيها تاريخ الأدب ، وفيها البلاغة ، وفيها النحو .

ولابأس ، وهكذا صح عزمه على أن يعود سيرته الأولى - غير نادم على درسه العلمي - ومضى يدرس - وحده - المنهج الأدبي ... ويؤدي الامتحان درساً درساً ... مع خريجي السنة الجديدة بمعدلاتهم المرتفعة ... ولابأس فهو على ثقة من نفسه ، ولم تكن ثقته غروراً . وخدمته الثقة المشروعة في هدوء الأعصاب وثبات الخطى ... وفي النتيجة التي خرج بها ناجحاً ، متفوقاً حتى على أبناء الفروع الأدبية ...

وهو لايريد - هنا - أن يستمد من حاله دليلا على أن الأدب يمكن أن يدرس خارج الصف ، فلقد بعد عهده بالحاجة الى مثل هذا الدليل ... ولكنه يريد أن الأدب لايُسلم زمامه لأيٍّ طلبه ، وان المادة الصفية وحدها ليست شيئا ما لم تصحبها المطالعة

الخارجية القائمة على حب صادق للأدب ... بل إن الحب الصادق هو المقياس الأساس ...

(٥)

أمضى في دار المعلمين العالية ـ قسم اللغة العربية الأعوام الأربعة التي هي عليها .. وقد يقتضى الموضوع الاشارة الى تفوق ملحوظ له في «الصف» ولدى الاساتذة والزملاء ، وفي المطالعة الخارجية ... اشارة ، ويعود الى البدء ليثني على طريقة «العالية» لدى تشددها في القبول ، ويكفي في ذلك الاخلاص في امتحان كفاية الطالب المتقدم وشرط اللياقة العلمية وتحديد العدد بوجه فتح الباب على مصراعيه لكل من هب ودب ، من رغب ومن لم يرغب ، ومن أحب ومن كره ... ، أجل لو قلت إن الثلاثين طالباً الذي كونوا الصف الأول من قسم اللغة العربية كلهم مؤهلون لما أبعدت ـ هي اشارة أخرى ، «والحر تكفيه الاشارة» .

وحين يجوس طالب خلال «الدار» وخلال «القسم» مؤهلا ... ترد النتائج متساوقة ، ويرد الانسجام مع «اللغة» والنقاش فيها والاخلاص في سيرها ومع النقاش والاخلاص قراءات ومتابعات ومطامح ، فما جاء هذا المؤهل ليتعلم اللغة العربية فقط ، فذلك من تحصيل الحاصل ، وإنما جاءها أديبا أومن أجل أن يكون أديبا . وهذا شرط أساس ربما نفذته دار المعلمين العالية بغير تصميم ، وربما عمي عنه كثيرون وعموا عن سوء نتائج مخالفته . أجل شرط في طالب الأدب أن يُحل الأدب محلا عاليا من وجوده ... وعند ذاك اتركه حرّاً «ولاتوصه» ، فانه سيعرف طريقه الى «المكتبة» . والحق أن مكتبة دار المعلمين العالية تعد عامرة ، وهي لاتني تتزود الجديد من المطبوع وفي الجديد قديم وحديث وشعر ونثر وموضوع ومترجم ، ماهو مادة مساعدة لدرس بعينه ، وماهو مادة بنفسها وان لم يكن له درس . لم تكن «الدار» تدرس «الأدب الحديث» ولكني وجدت طريقي اليه بالمكتبة وكان كتاب «بلاغة العرب في القرن العشرين» لما ضم من مختارات «أدب المهجر» كشفا لايقدر بثمن . واحتل الياس فرحات ونسيب عريضة مكانهما في القلب والنفس .

ولم تكن «الدار» تدرس «النقد الأدبي» لكن «المكتبة» دلتني عليه .. وها انذا أقرأ «قواعد النقد الأدبي» لآبركوربي ترجمة عوض . وأهيم بكتاب «تاريخ النقد الأدبي عند العرب» لطه أحمد ابراهيم ... وللمجلات أهميتها . وفي المجلات المادة المكونة للأديب المعاصر : الرسالة ، الثقافة ، الهلال ، الأديب ... مجلتي ، العصور .

ولا تشبع الطالب الحق مكتبة واحدة ، ولايجد الطالب الحق نفسه بجدران تلك المكتبة ، وكيف وعلى غير بعيد منه «المكتبة العامة» ميسرة للجميع ويزيد في التيسير هذا الفهرس العام لموادها وهو صحف منشرة على الجدران ... حتى إذا حانت «عطلة» استعار ذلك الطالب من المكتبتين ما استعار ، ليسد بها ما قد يفتقده في مكتبة بلدته . هو يقرأ ويستعير ويلازم وقد يقتني دون أن يدفعه الى ذلك ناصح أو استاذ أو واجب مدرسي ... وصحيح أن يشترط في الاستاذ دفع طالبه الى المطالعة الخارجية ، ولكن الصحيح كذلك ـ أو الأصح ـ أن «يندفع» الطالب تلقائيا في رغبة وحب واستفادة واستمتاع ... وطماح ..

ودار المعلمين العالية جو شعري وموئل شعر ورأى صاحبنا نفسه يقول شعراً لم يخل من شاعرية . وهو يقرر ـ هنا ـ أن أول انبثاق شعري له ، جرى بعد قراءة لديوان ـ لايعرفه الشباب ـ هو ديوان إبراهيم الطباطبائي. غير الاعجاب الشديد به وبأصحابه . وأن صاحبنا لم يدخل في حسابه . أن يكون شاعرا . وفي هذا يكمن سبب مهم لانقطاعه العاجل عن متابعة «الشاعرية» .

ويبقى للأساتذة من الميادين ما لا يقف عند حد . ونعمت «الدار» ـ في عهدنا بثلاثة أساتذة أجلاء ، اساتذة بمعنى الكلمة أي بمعنى انهم يملأون عين الطالب شخصية في المجتمع والحياة الأدبية وعلما ومنهجا ومن ثم يتلمذ عليهم راضياً مفتخراً ـ تلك شروط في الاستاذ بديهية كادت تخرج عن بداهتها لسوء الحظ . ولم تعد حاجة الى تكرار شرط الرضا بالمهنة والانسجام معها والاكتفاء بها والمجد عن طريقها ، فهكذا وإلاّ فلا . هكذا وإلاّ ضعف تأثير الاستاذ أو غلب سلبه على ايجابه أو استحال سلبا فقط ـ مع الأسف .

البصير ـ اذا كان ومن تحصيل الحاصل الحديث عن وطنيته ونضاله ومكانته في المجتمع ونبوغه ، فهل من غير تحصيل الحاصل تعداد مزاياه استاذا ، وكان تحصيل الحاصل ذاك من مكونات استاذيته . ليكن فالرجل استاذ أديب ، استاذ «عاش» الأدب وبيئة الأدب ومجد الأدب مع دراسات منهجية وغير منهجية ، شرقية وغربية ... واكتمل لديه منهج واضح القسمات مع شعور خاص بأنه يدرس طلبة سيكونون حتماً مدرسي لغة عربية وأدب عربي ...

الرجل مخلص لكرامته وأقل ما يطلب هذا الجد والصدق مع النفس ومع الآخرين ومن هنا يأتي «التحضير» المتأني للدرس في مصادره ومراجعه ليمتزج مع حصيلة غزيرة سابقة . ومن التحضير الوقوف عند المهم والجدير بالبقاء . ولايأتي هذا الوقوف عن استسلام وإنما عن شك ومناقشة وتقليب الرأي . حتى اذا استقامت المادة صبها في كيان متكامل في وضوح واقتصاد ...

وليس تاريخ الأدب تاريخاً لاسيما بعد أن تكفل المؤرخون

بمهمتهم وعدت الوقفات التاريخية عند مؤرخ الأدب تكراراً وإعادة وقتل وقت ، وإلّا فما كان لأحد أن يشك في علم البصير بالتاريخ العربي بل انه ليدل على هذا العلم فيما يأخذه لدى الضرورة أو يعلنه لدى المناقشة ... وإلّا فلا نكران لعلاقة النص بعصره ، ويبقى المهم بعد ذلك علاقة النص بصاحبه ولصاحب النص مكان مرموق من منهج البصير ، واكثر من صاحب النص «مرموقية» النص نفسه ، والرائع خاصة من النصوص . انه لايدرس تاريخ الأدب ليدرس الحي والميت ، القبيح والصحيح ، وانما هو يدرس الأدب اولا ... ولم نذكر شرط «الذوق» في استاذ الأدب تجنبا للبديهيات والبصير في القمة من الذوق الأدبي الصقيل ... ومع الذوق الصقيل الفهم الصحيح للنص ، وهذه بديهية أخرى فكيف يكون امرؤ استاذاً للأدب ولايفهم مايقرأ أو يُقرىء - أجل ، وصار للبديهيات مكان !

ومن تعب على نفسه ومحاضرته كالبصير كان دقيقا ، وطالب الآخرين بالدقة وربما بدا - لدى طلاب التسهل - مبالغاً في الحساب . وما كان مبالغا من عامل الآخرين كما يعامل نفسه . اقول هذا لأن المبالغة في الدقة نقطة آخذ البصير عليها من لم يعرف شأنها في الاستاذية ، ولدى الاستاذ صاحب المنهج .

ونقطة أخرى - بل أولى يتشدد فيها البصير ولايسمح فيها بشاذ نقطة حفظ النصوص ، ان طالب الأدب لن يكون أديباً من غير ملازمة النص وفهم النص وحفظ النص ، كيف ولماذا تدرس شاعراً ولاتقف عند شعره وتحفظ الرائع في الأقل من شعره ، ومثله موقفك من الكاتب والخطيب .

قرأ البصير كثيرا ، وحفظ كثيرا .. واختار لطلبته ، وبقي أن يحفظ الطلبة مختاره ، وان يتأكد من حفظهم في سؤال يوجهه وفي استماع ...

تلك نقطة أساس في منهج البصير لايجد فيها الطالب - الأديب غرابة أو عنتا ، فهو يحفظها دون طلب ويحفظ اكثر منها مما لم يختره البصير أو لم يذكره .

اما الأخرون من طلاب الدرجة فقط ، ومن لم يكونوا ادباء أو طامحين الى الأدب فيضيقون ذرعاً ويبدون من «الحجج» ما يقنعون به أمثالهم «الحاقدين» على البصير لسبب خارج ما نحن فيه . ومن الحجج أن منهج الحفظ قديم ! وتلك شر حجة - اذا سميت حجة . ويتضح خطرها كلما تقدم الزمن وابتعد الناس عن منهج البصير ...

وأشاع «المقصرون» من الطلاب ماهو غير صحيح في مقياس «الدرجة» التي يعطيها للطالب ، قالوا إنه «الدرخ» ولو نظروا الى درجات البصير لما رأوا لها علاقة بدفتر الامتحان درخاً أكانت ا لاجابة أم تصرفا ... ان يمنح الدرجة على ما للطالب في الصف من أثر لدى جواب السؤال ولدى قراءة النص ولدى فهمه .. والمقصر في الصف هو المقصر في دفتر الامتحان ورب «دراخ» رسب أو لم يزد على أدنى درجات النجاح ، ورب دفتر أبيض حصل على التسعين او المئة ..

هذه التسعين أو المئة مضمونة لطالب اطمأن البصير الى علمه وجده وأدبه فخرج بذلك عن الحدود الضيقة في مقاييس النجاح والرسوب ...

ومضمونة كذلك للشعراء بخاصة .. ولاتجد في العالم استاذاً يرعى الشعراء من الطلاب ويشجعهم ويوجد لهم فرص البروز حتى خلال فترات من الدرس ... لاتجد كالبصير . واذا اقترنت دار المعلمين العالية بشعرائها ففي اسباب ذلك يكمن الدكتور البصير .

ليس المهم في الاستاذ الجامعي المادة وحدها ... وانما المهم - مع المادة - التوجه العام الذي يخرج به تلامذته ... وهذا حاصل مع البصير دون أدنى شك ... ويتضح ويزيد اتضاحاً كلما أوغلوا في الحياة العلمية .

وحاصل مع الاستاذ طه الراوي كذلك ودون أدنى شك كذلك ، اتفاقاً في الجوهر واختلافا في العرض - إن صح التعبير . واذا جئت الى المادة من طه الراوي فهو علّامة ، واذا كان استاذ نحو فهو استاذ نحو وأوسع من استاذ نحو - أي كما يجب أن يكون استاذ أية مادة - وليس النحو درساً مجرداً وكائنا معزولا ... فهو أدب وتفسير وحديث وفقه .. وهو قديم وحديث ... وطه الراوي أديب كما هو نحوي ، وذواقة كما هو نحوي - وهكذا - مرة أخرى - يجب أن يكون استاذ النحو واستاذ اللغة .

واذا كان كذلك ، ومع مؤهلات أخرى ، كان واسع الأفق سمح النفس .. وكان بعيد النظر في الدلالات التربوية ...

يدرس الاستاذ طه الراوي مادتين ، مادة النحو ومادة الأدب وهو في المادتين يحرص على أن يقف الطالب على عدة كتب وعدة مناهج فلا يحده بكتاب واحد ولايشترط في الطالب أن يدرس الكتاب المقرر - أو الكتب المقررة - كلها كلها ...

ونظرته صحيحة سليمة والأساس فيها ان الاستاذ الجامعي ليس معلما ، وان الطالب الجامعي ليس مبتدئا في حاضره ، وليس معقولاً أن يبقى عالة على كتاب واحد لم يسمع بغيره ولم تكن له سابقة بغيره فلابد له من أن يكمل هو نفسه الكتاب ، ولابد له أن يقرأ هو نفسه كتبا أخرىٰ ... ليستطيع أن يحل أية مشكلة تواجهه غدا وليثرى محصوله ... - ولابد من الملاحظة بأن الاستاذ الراوي لايتعامل إلّا مع الكتب الصفر ، ولذلك دلالته ...

ندرس في النحو كتاب شرح ابن عقيل على الألفية وهو نمط

من التأليف ، وندرس في النحو كذلك «المغنى» لابن هشام وهو نمط آخر ... وبين هذا وهذا علم الاستاذ وأفقه يتوسع ويزيد ويعلق ...

وندرس «الأدب» في «البيان والتبيين» للجاحظ «والكامل» للمبرد و «الأمالي» للقالي و «الحماسة» لأبي تمام ... قلت ندرس «في» ولم أقل «ندرس» فقط وهذا هو الطبيعي فيستحيل أن ندرس هذه الكتب كلها . وتقول لم لم تدرسوا كتابا واحداً منها كله .. وأقول : سبقت الاجابة عن ذلك وأين الكتاب الواحد من أربعة والأربعة تعدك للأوسع ... والأكثر ... وبين هذه الأربعة ترد شروح الاستاذ وتعليقاته واضافته وعمله ورأيه ... ولاتجد روائع للشعر العربي بقدر ماتجد في الحماسة ...

وندرس كذلك «كشاف» الزمخشري في التفسير ... ولاندرسه من حيث هو تفسير وانما ندرسه من حيث هو كتاب أدب . ومن شأن استاذنا في درسه الّا يشغلنا عن «الأدب» نفسه بكثير مما يحوله يضيعه مثل حياة المؤلف وعصره وشيوخه وتأريخ «الأمالي» أو تاريخ التفسير ... او تاريخ الحماسات وحسبك ان كلمة واحدة لم ترد على لسانه عن جمع الحماسة وشروحها ... ولم يرد يوما اسم حماسة الحتري - ولم يكن استاذنا يجهل شيئا من ذلك ... ولكنه لايراه الأساس في العملية التعليمية ... والطالب الحقيقي يصل الى ذلك بسعيه ورغبته - كما كان يحصل فعلا .

ولو عدنا الى شروط الاستاذ الجامعي في شخصيته ؛ وشرط أن يكون شخصية ولا نقاش وتبقى «الفروق الفردية» واني من استاذي طه الرأوي في حضرة ... قديس . وكانوا قديما يسمون الاستاذ إماما ...

وهكذا تكرر القول أن ليس المهم في الاستاذ الجامعي المادة وحدها ... وانما المهم التوجه العام الذي يخرج به تلامذته ... وهذا ماحصل مع البصير وحصل كذلك مع الراوي ...

وحصل مع الدكتور مصطفى جواد كذلك ودون أدنى شك ... والدكتور مصطفى جواد شخصية في المجتمع ونفذ الى المجتمع عن طريق اللغة والتاريخ - وأمره معروف فما أجمل أن يكون المرء تلميذاً له يراه ويستمع اليه وينتفع به ... واذا كان الأسف أن لم يدرسنا طويلا فالربح أننا درسنا عليه وأفدنا كثيراً ... وأسارع لأقول إن الاستفادة لم تكن في المادة نفسها وانما في التوجيه العام ... والا فالمادة محدودة ومحدودة جداً . «كُلف» بتدريسنا «قطر الندى» شرح ابن هشام على الألفية ، ولم يزد ما قرأناه على صفحات معدودات ولكننا أفدنا عالما خاصاً ماكان ليتهيأ لنا لولا مصطفى جواد . هذا العالم أن تقف من استعمالات الأخرين اللغوية موقف المتشكك من سلامة الاستعمال ، وفي هؤلاء الأخرين علماء أعلام من الماضي والحاضر ، والدافع الى التشكك أنك تقع لديهم على غير السليم إفراداً أو تركيبا وتقع على مالم تقله العرب مع إمكان العلم بما قالته العرب وإمكان المتابعة في الطريق الصحيح . ومسألة «قل ولاتقل» معروفة وتهيأ لنا منها بفضلة دفتر قيم ...

واذا دَفَعنا التوجه الى التشكك بالآخرين فالأولى أن يدفعنا الى أن نحذو حذو استاذنا (قدر المستطاع) ، والأولى كذلك ان نشكك في لغتنا وتعبيراتنا .... وطبيعي أن أن دفتر مصطفى جواد لايحل المشكلات في موقفنا ومعنى هذا أن نسلك مسلك مصطفى جواد - في موقفنا الجديد من لفظة أو تركيب أو رواية ... ومعنى هذا أن نعود الى المعجمات ، وأن نبحث في الشواهد ... وأن نرجع الى النصوص ... وأن نلم بالتاريخ .

يقول قائل إن الدكتور مصطفى جواد متزمت ، وقد يكون في هذا شيء من صحة وإن كنا رأينا العكس أحيانا . ويقول قائل إن مصطفى جواد قد يمضي في تخطئة الآخرين طويلا ... ثم يتراجع إذ يتبين له وجه آخر . وقد يكون شيء من هذا قد وقع ، ولكن القليل لاينفي الكثير ...

بل ، ليس المهم في مصطفى جواد «دفتره» فقط وإنما المهم فيه المهم في الاستاذ إذ يوجه طلبته بما يكونون فيه في المستقبل أكثر من تلاميذ ، فيزيدون إذا وجدوا مجالاً ، ويعدِّلون اذا رأوا سببا . وشر مايفعله تلميذ أن يسرق استاذه أو يتنكر له ، وليس العيب في هذه الحال في الاستاذ وإنما هو مرض متأصل في مثل هذا التلميذ قبل أن يلج باب الدار .

وأخيراً - وليس آخرا ، كما يقولون - شرط في الاستاذ الاستاذ ، الثقة ، هذه حاصلة في اساتذتنا الثلاثة الأجلاء ، «وتنعكس» في النابهين من تلامذتهم بشرط صحة المستند وشرط التواضع . واذا بدا البصير أقلهم تواضعا ، فليس الواقع كما يبدو وانما الاختلاف في أن البصير يشترط في الطالب - لدرجة التشدد - أن يحسن مخاطبة استاذه . واما تواضع الدكتور مصطفى جواد فيكفي فيه هذا المعجم الصغير الذي لايفارقه (مختار الصحاح) يخف اليه كلما حزبه أمر وخامره شك ... وفي تلاميذه من ورث حمل «المختار» .

سعيد من تلمذ للبصير وطه الراوي ومصطفى جواد . سعيد بما رأى وسمع ، وسعيد بما مازج نفسه فخدمه في حاضره ومستقبله ... ليخدم تلاميذه في حاضرهم ومستقبلهم ... وليستعين بتجاربهم على تجاربه ... مازجاً هذه وهذه بحياة دار المعلمين العالية ... واذا لحظ «قصوراً» - أو ما يعد قصوراً - من شؤون «الدار» فذلك راجع اولا لأنها «دار» تعد «المعلمين» ، ولأنها في بدء تأسيس ... وحين يحصل الوقت للاستاذ أو حين يحصل العدد الكافي من الأساتذة لاتقصر في أمر ، ولاتقصر في موضوع «البحث» ، اما في ظرفها الذي كانت عليه فكانت تكتفي

من البحث ـ بحث الطالب ـ على أنه وسيلة لزيادة العلم في مادة من المواد وليس إعداداً للتأليف . ويعضدهـا في ذلك ما كـانت تشترطه في الطالب للتخـرج من عمـل رسـالتين : واحـدة في الاختصاص وواحدة في التربية . والطالب النـابه يجـد في ذلك مجالا رحبا ، ووسيلة جديدة تقربه من مجلس استاذه ...

أشهد أن «الرسالتين» فوق طاقة التلاميذ ، لكني لم ألحظ ضيق التلاميذ في أيامنا ، ولم الحظ لجوءاً الى الغش أو النقل ، فضلا عمن دل على تتبع وأومأ الى مستقبل ...

أما ما كان من أمر صاحبنا فقد مضى الى مالم يمر في الدرس المنهجي من مواد ، واختار الطريق الأدبي وكأنه يرى فيه مجاله السابق على الطريق اللغوي او النحوي ... وهـاهوذا في عـطلة (إجازة) الصف الثالث يرتاد المكتبة العامـة ببغداد مستعيـراً دواوينها الواحد تلو الآخر وحين استقر على «العباس بن الأحنف» ملماً به وبفصول حكايته مع «فوز» رجع الى استاذه البصير فما شجعه ... فاعـاد الاستقصاء ووقـع على «الطغـرائي» ، فقبله الاستاذ ، ومضى يقرأ الديوان ويستشير المصـادر ... ثم يحرر وحين قاربت «السنـة الرابعة» عـلى الانتهاء تقـدم الى استاذه فاستمع الاستاذ الى فصول من عمله .. فأعلن ارتياحه ورجا أن تكون هذه الفصول نواة لرسالة الدكتوراه ...

أما رسالة «التربية» فهي عن «مسكوية» وقد طالت فاكتفى مما حصل لديـه بالموجز ولم يكن ارتيـاح استاذ التـربية الى «مسكويه» بأقل من ارتياح استاذ الأدب الى «الطغرائي» ...

ان العمل في الرسالتين مفيد جداً ، ولكنه ـ كما لاحظنا ـ فوق طاقة التلاميذ ، ويصعب أن يصل فيه التـلاميذ كلهم الى النتائج المطلوبة ، وشرع الأمر يتضـح مع الزمن وفي الدورات اللاحقة مما دعا القائمين على «الدار» الى إلغاء شرط رسـالتي التخرج .

وبعد

فالحديث عن «دار المعلمـين العاليـة» يطول ، ولكن ذلك لايمنع من الاعتراف بأننا ـ كلنـا لم نكن راضين ، وكنـا كلنا نطالب بالأكثر والأوسع ... ضمن مفهوم كوّناه ـ أو اختلقناه ـ لما يجب أن تكون عليه «الدار» لتبلغ ما عليه جامعات العالم ، اوكلية الآداب من جامعة فؤاد بالقاهرة ـ وهي التي كانت مثلا أعلى في أذهاننا .

(٦)

وها هوذا صاحبنا في كلية الآداب من جامعة فؤاد الأول بالقاهرة ... أما كيف ولماذا جرى ذلك ، فأمره يطول ولكن موجزه ممكن ، والجواب عن «لماذا» سهل لأنه لم يكن تلميذاً فقط همه الدرجة وينتهي بالوظيفة ، انه طموح ، وهو اذا أراد أن يتكلم ـ دون حذر من الاتهام بالادعاء ـ أديب وهمه في الأدب .

اما كيف ؟ فقد قبل طالباً في بعثة للدكتوراه في فـرنسا ، ولكن شهادة ليسانس دار المعلمين العالية لم تكن معادلة عالميا ، وعلى من يطمح الى الدكتوراه أن يرجع سنتين الى الوراء فيقبل في السنة الثالثة من قسم اللغة العربية بكلية الآداب بجامعة فؤاد الأول بالقاهرة ليمكنه بعد ذلك أن يخطو نحو الدكتوراه !

ليكن ...

اشهد أن بناية جامعة فؤاد كما كانت في التصور أو قريبة منه في الأقل ... ولكن الاساتذة (والدروس) ... بعيدون جداً عما في التصور وهم في الحال التي وجدهم عليها كسب غير مباشر لدار المعلمين العالية . ياللخيبة ! وشرع «يدبج» الرسائل معبراً عن خيبته مرتفعاً بمجد دار المعلمين العالية ، أو مجد البصير وطه الراوي ومصطفى جود ... فما في جامعة فؤاد نظير لهم ... وأين هذا الذي يدرس الأدب العباسي من ذاك الذي درسناه في بغداد ، وأين هذا الذي يقرئنا في كتاب الأدب هنا من استاذنـا هناك ، ومصطفى السقا محترم ولكن مصطفى جواد عالم آخر ... وما هكذا يدرس الأدب الحديث يا أحمد أمين . ومسكين الشيخ أمين الخولي إنه يبذل أقصى الجهد ليبدو مفكراً ، ويبذل جهداً أقصى ليستثير فكراً ما في تلاميذه !! اما البحث فالغالب فيه أن يكتبه الطالب ولايقرؤه الاستاذ ..

لم ـ إذاً ـ هذا «العذاب» يادكتور متى عقراوي ؟

والدكتور متى عقراوي هـو عميد دار المعلمـين العاليـة أمس ، والمدير العـام في وزارة المعارف اليـوم .. ولكنه ، هـو وصحبه في الدار والوزارة والدولة لم يتقدموا بأي سعي ممكن لمعادلة شهادة المعلمين العالية بمستوى عالٍ ليجنب أبناء الدار هذا الشعور بالهوان وهذا الوقت المهدور ...

ان خطوة واحدة خطاها طالب تخرج في دار المعلمين العالية فأرسل الى مصر فكـاتب السوربـون من هناك فقبـل للدكتوراه بشهادته في بغداد ، وكاتب الجامعات الاميركية من پاريس فقبل للماجستير والدكتوراه بشهادته في بغداد ؟

ويقبل علي جواد الطاهر عـلى غرار هـذا الطالب الطامح النشط ـ في السوربون ، ويكتب الى وزارة المعارف طالباً الأذن باختصار مرحلة القاهرة ... فيجاب بالرفض ـ لماذا ؟ أهي عقلية معينة أم شيء آخر ؟ .

ليكُن الأمر مايكون ، وقد وقع فلنستفد مـا أمكن ، ولنا بمكتبات السوق مايعزي ، ومكتبة كلية الآداب (بقاعة المصادر هو يراها لأول مرة) مايعجب ، ناهيك عن دار الكتب المصريـة ومانطوت عليه من مخطوطات وكان هذا أول عهده بالمخطوطات فليتـزود ... وليقتبس ما يمكن أن ينفعـه غداً في مـوضـوعـه للدكتوراه ...

هو عام ونصف من العمر ، ولابأس ، ومالخسارة فيه لدى من مزج حياته بالأدب والطموح الأدبي ... وليشرع بزيارات لأدباء كبار عرفهم من بعيد بكتبهم وعن طريق «الرسالة» و «الثقافة» : الزيات ، تيمور ، توفيق الحكيم ، العقاد ... ولمحات من طه حسين والمازني ...

ولولا خجله القديم لأفاد من هذا الجانب ساعة وصوله أو ساعة خيبته بالجامعة ولكان له به جامعة بديلة ... وشكراً لحماسة ادبية أثمرت شجاعة أدبية دفعت الخجل حينا ... كما كانت تفعل سابقا .

(٧)

والى باريس ...

ويقول قائل - أو قائلون كثر - ماذا يدرس عربي في باريس ؟ وماذا يزداد عربي من موضوع عربي في غير بلاد العرب ؟ وللسؤال ما يمكن أن يسوغه فهو أن أدب العرب يدرس في بلاد العرب ، والمسوغ ظاهري من ناحية وباطني من الناحية ، اما الظاهري فما يبدو من منطقيته ، واما الباطني فلدى وجود الاستاذ العربي في بلاد العرب ، ولأن غير العربي لايخلو عادة مما يلاحظ عليه .

وتبقى «سذاجة» السؤال في أشياء هي انك قد تجد في غير العربي ما لاتجده في العربي ، وهي انك لاتذهب الى الغرب لتتعلم مادتك الشرقية لأنك تذهب وقد تعلمتها ، ويبقى من المهم أن تتعلم كيف تستثمرها ، وتتعلم كيف استثمر الغرب - وقد سبقك في امور كثيرة - مادته الغربية أولا ، وكيف استثمر مادتك الشرقية ...

المسألة في أساسها مسألة منهج ، منهج بحث ، ولاشك في أن الغربيين أساتذة في نهج البحث - نظرياً وعملياً . وان لهم في القرون الأخيرة من الخبرات المتراكمة والتجارب المتواصلة مالم يكن لنا بسبب ماهو معروف مما كنا عليه خلال هذه القرون الأخيرة .

وأشهد هنا ، اني تعلمت كثيراً جداً من المسيوبلاشير في شؤون «المنهج» وأكاد أقول لولاه لما عرفت جوهر المنهج ولولاه لما عرفت جوهر «التحقيق» - تحقيق المخطوط العربي كذلك ثم ما ظنك أني لم أسمع - وأنا الذي درست ، في بغداد والقاهرة ، وقرأت كثيرا ، لم أسمع مصطلح «عبقرية اللغة العربية» إلا من المسيوبلاشير ...

أما السذاجة الكبرى ، والكبرى جدا ، وهي «الاعتقاد» بأن العربي الذي يقصد بلداً غربيا - كفرنسا مثلا - يقصده من اجل المادة العربية وحدها كما هي في بلاد العرب وليس لما يمكن أن يكون لهذه المادة من سعة وامتداد ولما يمكن أن يكتشف لها من آفاق ...

واقصد بهذه السذاجة الكبرى أنك تذهب وتعود كما ذهبت بكلام عن الفرزدق مثلا أوكلام عن القصة العراقية ، أو «المقامة» في أقل تقدير ... بمعنى أنك لاتلم «بالأدب الفرنسي واعلام الأدب الفرنسي ، ولاتتصل بواقع الأدب الفرنسي ، ولاتتابع اصداراته الجديدة وصحافته ومعارضه ومتاحفه ومسارحه وجمعياته وسفراته الأدبية ... وبمعنى أنك لاتحضر محاضرات الأدب الفرنسي وهي في متناول يدك وفكرك على مدرجات السوربون .

أجل إن العربي الذي يذهب الى فرنسا - مثلا - ولايعود إلّا بموضوع عربي وحده فقط يسوغ السؤال الأول ، ويسوغ الاعتراض كذلك ، والمؤسف ، المؤسف جداً ، أن عدداً لابأس به من العرب قصدوا الغرب - ومنه فرنسا - ولم يعودوا بأكثر مما ذهبوا وفي حدود محدودة جداً من «الورقة» (الشهادة) وأول ما يعزى هذا اليه ، انهم ليسوا أدباء ، اولم يكن الأدب مطمحهم أو جودهم ، وإنما هي «ورقة» ليس غير . تفك لهم أقفالاً لا صلة لها بالدراسة الأدبية !

وازيدك أني لم أطمح الى الدراسة في فرنسا إلّا من أجل الالمام بأدب آخر عالمي ، ولو وافق الدكتور متي عقراوي على طلبي الذي أرسلته اليه من مصر لانصبت دراستي على الأدب الفرنسي - وأفيد حينئذ منه كما كان في ذهني لخدمة الأدب العربي .

ذهبت الى فرنسا ولم يكن المستشرقون في هدفي ...

ذهبت الى فرنسا لأني اقتنعت أن المترجمات لاتغني عن اصل أو عن ترجمات قريبة من الأصل ...

ولاستاذي البصير فضل في الأمرين ... ولطه حسين قدوة في الأدباء والاساتذة فضله كذلك - ولعلكم لاتعلمون ان رسالة طه حسين للدكتوراه ليست بشيء في عالم الأدب العربي وإنما هي - كما تعلمون - في الآراء الاجتماعية لابن خلدون ... - اذكره قدوة ، ومع الفارق بالطبع -

ومن هنا وهنا - اختلفت الى مدرجات الأدب الفرنسي أضعاف أضعاف ما اختلفت الى غرف الأدب العربي ووجدت لدى المسيومورو مايكمل ما وجدته لدى المسيو بلاشير ... وفرحت بدبلوم «الحضارة الفرنسية» - وتقوم أركان الدبلوم على الأدب الفرنسي - أضعاف فرحي بالدكتوراه ، وقرأت وقرأت الكثير من نصوص الأدب الفرنسي وتاريخه ونقده مما يعجب المرء - فيما بعد - لاتساع الوقت لذلك يعجب للكثرة ، ولايعجب اذا تذكّر الجو ، الجو الطبيعي والجو العلمي وجو الطموح ... وتذكر احتياطه للوقت بما يوفر له الكثير بأن أعد موضوعه للدكتوراه منذ نصيحة استاذه البصير بالطغرائي فجمع ما أمكنه من مصادره ومصادر عصره وهو في العراق ثم زاد عليها مصادر أخرى وهو في القاهرة بما يزيد عن شاعر واحد الى دراسة الشعر في عصره

كله . .

على مَن يذهب للدراسة في الغرب أن يعترف أولا من تجربة الغرب في أدب ولغته ـ حتى لو ذهب لدرس موضوع من الأدب العربي أو اللغة العربية . ان دراسة العربي في الغرب تزوده لغة ثانية وفي تلك اللغة الثانية أشياء كثيرة من التجارب الانسانية وما يمكن أن يتصل من بعيد ـ أو قريب ـ بلغته . الفائدة العامة حاصلة ولاشك . والفائدة الخاصة تحصل كذلك . تحصل في العلم بمذاهب القوم في دراسة أدبهم ولغتهم وفي الآفادة من ذلك لدى دراسة أدبنا ولغتنا ، وتحصل بما تفتح به اذهاننا على نواح في لغتنا وأدبنا فنعود نفهم أدبنا ولغتنا من أبواب جديدة وفي نظرات جديدة ... هذا غير عملية الترجمة مما بات ولاغنى لأمة عنها ، وعملية نقل تجارب الغرب عن وعي وادراك وتمييز الغث من السمين الى القارىء العربي ... ثم تبين هذا العدد الغفير من مفردات وتركيبات جديدة دخلت الى لغتنا ولابد من دراستها ومناقشتها ومن ادخالها كذلك في «المعجم» الجديد ...

واختصر وأقول : إن تعلمك لغة جديدة كالفرنسية ـ مثلا يعينك في خدمة امتك .. ومع اللغة الأدب والفكر الأدبي ...

ولا اقول هذا على وجه نظري ... فلقد خبرته جيداً لدى العودة وبدء حياة جديدة في التعليم العالي ماكانت لتكون كما كانت لولا الدراسة في پاريس ... ولهذه الحياة الثانية مسيرتها وسيرتها ... فهي «تجربة في «تعليم» العربية» ... بعد تجربة تعلمها[1] .

---

(١) الكلمة استجابة لندوة «رفع مستوى الأداء باللغة العربية» التي عقدها قسم اللغة العربية بكلية التربية في جامعة الموصل للايام ٢٧ ـ ٢٨ / ٣ / ١٩٨٨ .

اربع دقات للقلب

○ ساجدة الموسوي

ـ ١ ـ

«ريح»

في بيت القلب
عصفت ريحٌ
خطفت منه ستائره
فابانت كل سرائره

ـ ٢ ـ

بوح

مرتبةً كانت الكلماتُ ..
السطورُ .. الحروفُ
وحتى الجُمَلْ ..
وكدت ابوح
وكدت اقول
الذي فاض من خاطري
غير ان الذي قيدّ الشفتين ..
كان ـ بعضُ الخجل ـ

ـ ٣ ـ

شكر

وقفت ، شكراً ، حيرى
تاتي أم ترجع ؟
، شكراً ، خجلى
لابد وان ترجع ..
ما اعطيتمْ ..
ما وفيتمْ
يبقى أروع
قل كيف تفي ، شكراً ،
حق الاروع ؟

ـ ٤ ـ

«بنفسج»

سقطت
فوق ورد البنفسج
فدللها الطلُ
والتمعت عينه بالأريج ..
نزلت فوق قلب البنفسج
فشمّ بها عطره ..
وهواهُ ..
اتت الريحُ
ـ خافت ـ
فاطبق ورد البنفسج
كفيّه يحرسها
وإذا ولّت الريحُ
اشرقت الروحُ ثانيةً
بين ورد البنفسج

الروح والكلمة

بقلم : فالنتين كاتاييف — ترجمة وتعليق : علي الحلي

باقتراب موعد الذكرى الأولى لرحيل الكاتب ، الروائي ، المسرحي السوفياتي الكبير فالنتين بيتروفيش كاتاييف .. نشرت مجلة [الادب السوفياتي] بعددها الثاني من عام ١٩٨٧ مقالاً تحليلياً للروائي الراحل .. عالج فيه بمنظور انساني شمولي وقاد رؤيته الخاصة في مواضيع الأدب والرواية والفن بوجه عام .. مركزاً على ما يثار من كتابات مهتمة بأمور الجمهور العام وصلتها بفن الرواية بشكل خاص .

وعلى الرغم من ان محرر المجلة نشر تعريفاً موجزاً مهماً بالكاتب وبأعماله الآ اننا لم نكتف بذلك ، بل راجعنا بقصد التوثيق الأخصب ... ما كتبت عنه وعن سيرته الادبية اشهر الموسوعات الغربية ، وفي طليعتها الموسوعة البريطانية على ما ورد فيها من شظايا الاقتناص السياسي المستهدف ، ليقف القارىء العربي على ما لم يتوفر له من رصيد المعرفة المتكاملة عن هذا الأديب .

وسنتعرض اولاً الى ترجمة نصوص الانسكلوبيديا البريطانية كما وردت في الجزء السادس منها ، الخاص بمشاهير عظماء العالم ، ثم نتولى ترجمة تعريف محرر مجلة (الادب السوفياتي) ، وبالتالي نص كلمة كاتاييف ، والتعقيب على بعض المفردات التي تستلزم توضيحاً أو اشارة .

«المترجم»

● ولد فالنتين بيتروفيتش كاتاييف عام ١٨٩٧ في أوديسا بجمهورية اوكرانيا السوفيتية .

● روائي ومسرحي . وكان تعامله المرح ، الهجائي مع المستلزمات الثورية الاجتماعية قد جنبه الموقف العقلاني ، الاخلاقي ، المضجر لكثير من الاعمال الروائية السوفياتية .

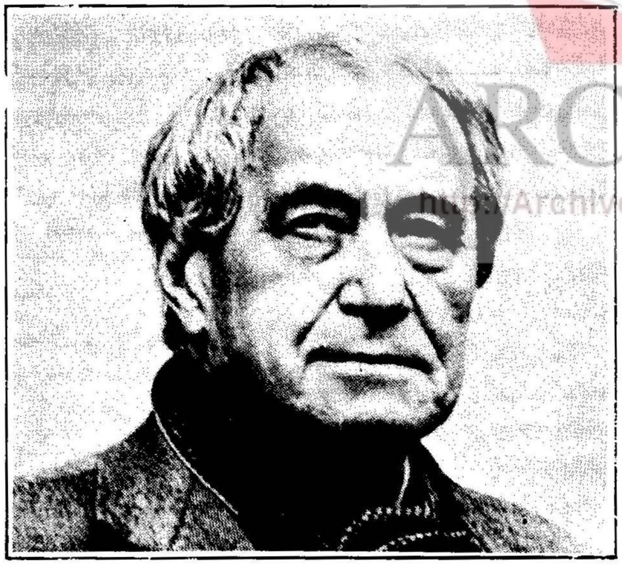
● بدأ كتابة القصص القصار في عام ١٩١٦ ، وخدم في الجيش الأحمر في عام ١٩٢٠ عندما التحق بالعمل الصحفي في أوديسا . وفي عام ١٩٢٢ ، أنتقل كاتاييف الى موسكو ، وعمل محرراً في مجلة (الصغير) .

● ظهرت روايته «راسترافشيكي ـ ١٩٢٦» ، ثم «المختلسون ـ ١٩٢٩» التي كانت تصور حياة التشرد لاثنين من المغامرين ، وبمحاكاة الى غوغول . اما مسرحيته الهزلية «كفادرا تورا كروغا ـ ١٩٢٨» و «الحلبة المربعة ـ ١٩٣٤» ، فقد صورتا آثار النقص في السكن لاثنين متزوجين تقاسما غرفة واحدة ثم «بيليت باروس أودينوكي ـ ١٩٣٧» و «الشراع الابيض الوحيد ـ ١٩٣٧»، والرواية الاخيرة عالجت ثورة عام ١٩٠٥ من وجهة نظر طالب مدرسة في أوديسا ، ثم أصبحت قاعدة لفيلم سوفياتي كلاسيكي .

● وهناك رواية «فريميا .. فيريد ـ ١٩٣٢» . اما روايته الشهيرة : (ايها الزمن ... الى الامام ! ـ ١٩٣٣) التي كتبت في مصنع للسمنت فتعتبر اكثر الروايات السوفياتية الخمس المقروءة . ومنح كاتاييف جائزة ستالين عام ١٩٤٦ عن روايته القصيرة عن بطولات أيام الحرب (ابن الفوج ـ ١٩٤٥)

● خلال الخمسينات والستينات ، كان كاتاييف يحرر في مجلة (الشباب) التي فتحت صفحاتها لأكثر جيل الأدباء الشباب الموهوبين امثال ايفتيشنكو ، وبيلا أخمادولينا . واخذت سلسلة اعماله الخاصة بالظهور تباعاً .

وفي عام ١٩٦٦ طبعت مجلة (العالم الجديد) ... «زفياتوي كولوديتس» .



● وكانت (البئر المقدسة ـ ١٩٦٧ رواية غنائية فلسفية رائعة من تجارب الاحلام عندما كان المؤلف تحت تأثير مخدر العملية الجراحية . انها تكشف بوضوح ... انعكاس تأثير «برووست» و «جيمس جويس» و «كافكا» عليه . وفيها ينسج كاتاييف مشاهد عائلته واصدقائه وعشيقاته وأحداث الاتحاد السوفياتي ، ورحلاته الى امريكا ... بنوع من السيرة الذاتية ، المتدفقة الوعي ولذلك تعتبر عملاً مختصراً لكل اعماله الادبية .

● ان أصالة كاتاييف وخياله القاسي ، وحساسيته ... جعلته واحداً من أكثر الكتّاب السوفييت المتميزين .... وواحداً من القلائل ، الذين لهم وزنهم في النشر ..

● يعتبر فالنتين كاتاييف واحداً من ابرز الكتّاب السوفييت ، ومن معاصري ثورة اكتوبر . توفي في نيسان عام ١٩٨٦ عن عمر يناهز التاسعة والثمانين . وكان واحداً من الكتّاب الكلاسيكيين ، الذين ستبقى اسماؤهم في تاريخ الأدب السوفيتي .

ان احساسه بواجب المواطنة ، ونسيم الحيوية الثورية في كتبه وبالقضية الثابتة روحياً وعاطفياً ـ كلها كان لها تأثير على اجيال الكتّاب السوفييت ، من بين اكثر اعماله سعة في القراءة تبرز «ايها الزمن ... الى الامام !» الرواية التي عاصرت فترة التصنيع المثيرة في الاتحاد السوفياتي ، بعد ان اقيمت اعمال الصلب والحديد الشهيرة في الاورال .

و«باب صغير من الحديد .. في الجدار» ، قصة كتبها عن لينين . ومن كتبه التي اشتهرت كثيراً رباعية (أمواج البحر الاسود) و (الشراع الابيض الوحيد) و (كوخ .. في السهل) و (مساء شتاء) و (الى القوة السوفيتية)

● امتلك كاتاييف جهداً ابداعياً مذهلاً . كان يسعىٰ دائماً الى البحث عن اشكال جديدة من التعبير . وفي الفترة الاخيرة من حياته ، وبعد نشر (عشب النسيان ـ ١٩٦٨) ، ظهرت فكرة «كاتاييف جديدة» حتىٰ بين النّقاد وظل كاتاييف يعمل بجهد متواصل حتىٰ آخر أيام حياته .

وكانت كتبه المطبوعة قد جذبت اليها الاهتمام باستمرار .

ويعتبر مقاله (الروح والكلمة) واحداً من أواخر ما كتب ، وقد سبق نشره في مجلة (المجلة الادبية) ، التي يعرب فيها كاتاييف عن رأيه في فن الرواية والكتابة الموجهة الى العامة من الناس .

* * *

◄ الروح والكلمة

في هذه الايام يمكن للانسان الآن وبعدئذٍ أن يسمع كتّاباً عديدين ، وهم ينادون بأنَّ على الرواية ان تمتلك دفعاً عمومياً أقوىٰ ، لانها وفق هذا الشرط وحده ، كما يلمحون ، تستطيع أن تُبقي لها سيراً مع العصور .

اما أنا ، فلا أتفق مع هذه النظرة . وسوف أشرح السبب ، سوى اننا ينبغي أولاً أن نحدّد ماذا نعني بعبارة «الكتابة المختصة بالعامة» ؟

ان جوهر الأمر ، بالطبع ، «الجمهور» . والعبارة تشير الى المسألة المطبوعة ، المتعاملة مع القضايا الحيوية وتطورات اليوم .

في تصوّري ، ان هذا الاتجاه يورّط فجاءة الكاتب ، ورد فعل المواطن ، المهتم بالقضايا المرهفة الملاحظة ، التي تنهض في المجتمع ، وتلحّ على الحل .

ان قوة هذه الكتابة ، تكمن في الحقيقة التي يجب ان تثير استجابةً في الناس ، الذين هم شهود ومساهمون في الاحداث المعنية . انها ساخنة دائماً على كعب قدم التطورات .

والآن ما دامت الرواية تواصل سيرها ، فانها تترك زمن الانطباعات الى أن يتعزّز ، وبعد ذلك فقط تقدم التفسيرات الفنية ، مركزةً وبشكل غير متغير على الناس ، على طرازهم الاخلاقي والفكري .

ومهما تكن الرواية اليوم ، من انها لابد أن تمتلك طبيعة جماهيرية فان الامر بالنسبة لي ... قضية خاصة تماماً .

ان الكاتب ، الكاتب الحقيقي ، بالطبع ، ليس الذي يُقال له .. ما هو ، أو ما ينبغي .. ان يكون أو تكون ، أو ألّا يكون أو ألّا تكون ، ما يفعل أو تفعل ... بالتأكيد ... كلا !

ان المؤلف من خلال كتابته .. يُقادُ بواسطة فؤاده . وان عمل الفنان الحقيقي يربط العامل الاجتماعي بالشخصي ، الفني بالجماهيري .

ان هذه وبكل بساطة يجب ألّا تنفصل ... انها مستحيلة تماماً ، مثل استحالة فصل الشكل عن المضمون . وان هذه العلاقة راسخة ، بدءاً مع الابداعات الخالدة للرواد القدامى العظام مثل هوميروس ، ودانتي ، وبوشكين ، الذين من خلالهم ذابت العوامل الشخصية والاجتماعية والسياسية بصورة دائمة في الجوهر المتمِم ـ وأشدد على هذا ـ الجوهر المتلازم .

وفي الحقيقة ، ان ايّ عمل أدبي سواء أكان شعراً أو نثراً أو مسرحية فأن له ، وبشكل دائم بعض المضامين المتعلقة بالجمهور ، اذا كان فقط بسبب كونه ملزماً بان يعكس حالة المؤلف تجاه الاشياء ، التي تحدث في العالم المحيط به ، وتجاه الأحداث التي يبقىٰ شاهدها ، سواء أكانت هذه مقصودة بذاتها ، أو لم تكن ، اذ لا أهمية لذلك . لكنه لن يكون قادراً علىٰ أن يكتم وضعه ، موقفه كمؤلف ومواطن ، بسبب ، ربما ، كونه الخلية الاكثر احساساً في الكائنات الحية ، القابلة وبصورة مطردة لجميع التحولات في المجتمع .

كل ابداعات العمل الادبي ، حتى تلك التي تبدو متعاملة بشكل كلي تقريباً مع العامل الشخصي ... ستعبّر بالضرورة عن الاجتماعي ، المواطني ، الفلسفي ، وبالتالي تدعيم الاسس الجماهيرية .

ولما كان تاريخ الأدب العالمي يثبّت العمل الاكثر موهبةً ، والاعظم في عنصره الجماهيري ، فليس من قبيل المفاجأة ... ان بعض المؤلفين قد تخبطوا في اعتبارهم اعمال مكسيم غوركي من الكتابات الجماهيرية الصرف .

ولتدعيم هذا الجدل أشاروا الى رواية (الأم) التي صوّرت الاحداث الحقيقية في «سورموفو» عام ١٩٠٢ .

ان هذا الرأي ، مما لا يمكن لأحدٍ ، وبأية حال ، ان يتفق معه . فكل اعمال غوركي تبقىٰ في مستوىٰ الابداعات الفنية العالية ، المتقدة بشكل فعلي ، بالروح الثورية للازمنة ، المصورة للحياة الحقيقية ، المدونة من قبل روائي عظيم .

ان رواية (الأم) تموضعت تجربة الزمن ، ولم تفقد شيئاً من عنصره الفني ، وتؤكد فوق كل ذلك ... باننا نتعامل مع الابتكار الفني .

ينبغي على المرء ، أن يميز بين احساس الزمن وموضوع المناقشة اليوم من الوجهتين التزامنية والقضايا الجارية .

في الحقيقة .. ان موضوع المناقشة اليوم .. يبقىٰ ، في العادة ، حياً بضعة أيام أو أكثر ، ثم يُستبدل بمواضيع اخرىٰ بمرور الايام .

فما هو ... الآن ... هنا ، يبرح غداً ، لكن هذا لن يحدث قط بالنسبة الى أبداع أدبي أصيل : انه يبقىٰ معنا ، ويصبح جزءاً من كنزنا الفكري .

ان الاحساس بالزمن يبقىٰ مفيداً لقرونٍ ، اذا ما عبر بعمقٍ عن خلق فني عالٍ . فكّرت احياناً ... ماالذي جعل الأدبَ السوفياتي الحديثَ ، نثراً وشعراً ، بمثل هذا المستوىٰ العالي ؟ ومن الانصاف القول : انه ابعد من الادب ، أدب فعّال جداً .. لقرون عديدة .

ان الاجابة ، وبمعزلٍ عن الانسانية الملازمة ، انه ادب متميز بالحالة المواطنيةِ التي يعبر عنها المؤلف بكل وضوح ، وبشكل مستمر تنقل احساساً من الاتساع ، والأهمية لزمننا ، والمضمون التأريخي للتغييرات الحاصلة في العالم .

يجب ان اعترف بانني لا أتفق مع ما يطلق عليه بنثر العامة .

أنني مقتنع تماماً ، بانه ، وفي أفضل صورة ليس من الجدية بالنسبة لكاتب حقيقي ان يُؤلف كتاباً منتزعاً من قصاصات صحفية ، مهما كانت قيّمة وموضوعية ، أو مقتطفاً من جرائد ومجلات متنوعة .

من الطبيعي ، إنّه صدق الحقيقة ... ينبغي ان يكون نقطة البداية بالنسبة لكل كاتب في عمله ، لكن بالنسبة الى هذه كي تكون حقيقة .... فأن كلّاً منهم قد حفل بحياة واسعة ، ومليئة بالاحداث ... خلفه .

فالتجربة المتغيرة ، وثراء في الانطباعات ... تمدّان النشاط الابداعي بمعين لا ينضب . وفي الواقع ان التجربة الكلية لتطور بلادنا الاجتماعي والاقتصادي تقدم فرصاً رحيبة للكتّاب .

لنفكر بالتحولات الكبيرة التي طرأت ، وبالوفرة من الآراء الجديدة والاغراض الناتجة عنها ... وبالمقاصد الجريئة المدهشة ، المستهدفة من قبل الدولة . واليوم ... أصبح من الصعب حتى التفكير .. كيف كانت روسيا الزراعية متخلفة بين ١٩١٨ ـ ١٩١٩ .. عندما كنت آنذاك ... أبدأ بالكتابة .

انظر اليها اليوم ... تجد البلاد قد تحولت الى قوة صناعية عملاقة ، مع ملايين من الناس عبر العالم تتجه اليها بالامل والتفاؤل ، كرائدة في الكفاح من أجل السلام .

أليس الوعي بمثل هذه التغييرات التاريخية الكبرى يمنح نبعاً لا ينضب بالنسبة لعمل أي كاتب ؟ أليس هذا يستثير زخماً جماهيرياً في شعور العالم المتسامي ؟

كان هناك وقت متاح ... حين سافرت كثيراً في بلادي ، واطلعت على مشاريع صناعية ، ومزارع تعاونية بارزة ، وكيف كانت تشيد «دنيبروغس» و «ماغنيتو غورسگ» . وبكلمة قصيرة ... كان لدي الحظ السعيد في ان أشهد جميع الجهود الابداعية ، وكل الاستلهامات والمرح لأرباب العمل الحقيقيين في الحياة ، وبناة الاشتراكية .

لذلك ، وبالنسبة لي شخصياً ، فأن انجازاتنا في العمل والتطور الاجتماعي لم تكن تجريدات ، بل كانت احداثاً واقعية وملموسة .

وبتقديري الذهني ، ان احساس الكاتب الدائم بالصلة الشخصية مع الجهود الابداعية ، والمعضلات ، ومشكلات امته كافٍ بأن يوضّح الصفة الجماهيرية في نفسه ، وليس لانه ينبغي أن يصرف النظر عن مهنته الاساس ، ويتوقف عن كتابة الرواية ، وينغمس بصورة محصورة .. في كتابات الصحف أو «رواية الواقع» .

ان الاثنين يجب ان يرتبطا ببعضهما . وحين يشعر الكاتب بالحاح داخلي تجاه التعبير المفاجيء ، المتسم بالشؤون العامة ، فأن ذلك ملزم بأن يقدم نتائج مهمة .

أتذكر بهذا الصدد «الكسندر بلوك» ، الذي يربط ببراعة عمله الشعري بكتابته الجماهيرية بالنسبة للصحافة ، وأتذكر مقالاته وبحوثه ، وبشكل خاص (الفن والصحافة) و (الناس ونخبة الفكر) و (الفن والثورة) .

لقد نشرت مقالته (رجال الفكر والثورة) في جريدة «راية العمل» ، وكان لها تأثير هائل ، وأصبحت منهجاً لكل انسان متعلم . وانها اليوم تبقىٰ موضوعاً مهماً لأن الشاعر تحدث فيها : كيف ان الثورة وحدها استطاعت ان تحيي كل الطاقات الخلاقة الفائقة ، التي انعمت بها الطبيعة على الانسان ، وكيف ان الشكران لمفعولها المنشّط سيجعل رجال الفكر قوة ابداعية فعّالة ، ورجال الأدب يدخلون مجالات الخصب الفكري الواقعي ، الذي لا يُقدر .

شيىء مهم آخر حول المقالة .. انها حملت دعوةً متأججة لخدمة الثورة . ليس الشاعر وحده فقط ، هو الذي صنع الاختيار الصحيح ، بل دعا رجال الفكر اليه : «بقلبك ،

بروحك ، وذهنك .. أصخْ سمعك ... للثورة» .

كتب ذات مرة قائلاً : اننا نحن الروس .. كنّا نجتاز عصراً لا نظير له ، من حيث الأهمية ، ذلك ان روسيا كانت مثل باخرةٍ كبيرة انطلقت في رحلة عظيمة . هذه الكلمات قد برهنت على النبوءة !

كانت المقالة المتميزة قد كتبت ونشرت في لحظة حرجة بالنسبة الى رجال الفكر الروس ، وذلك في اوائل شهر كانون الثاني ١٩١٨ ، ولا أظنها عبرت عن آراء «بلوگ» نفسها في ميدان الشعر .

ومهما كانت صحيحة ، فانها يمكن ان تكون اكثر تألقاً في الصياغة الشعرية ، وتحمل رسالة اقوى ، وأن تمتلك تأثيراً اكبر .

ومن المؤكد ، انه لا يمكن ان يكون هناك أيّ تحديد مقتضب بين الكتابة المختصة بالشؤون العامة .. والرواية ، لان كلاً منهما يتداخل مع الآخر ، وانهما يتفاعلان ، وكلاهما ... طريقة لدراسة حياة المجتمع .

ومع ذلك ، فان مقالته الجماهيرية تستغرق بضعة أيام لكتابتها ، بينما العمل الأدبي يستغرق سنة واحدة ، أو في الغالب سنين عديدة ، ولهذا السبب تبقى على قيد الحياة ... أعواماً .

وبالتالي ، من الناحية الموضوعية .. اذا زُرقتْ فيها بشكل مصطنع ، فانها تتبخر حالاً وتتلاشى ، وان الكتاب ستتدنى قيمته ، ولا تستطيع فنيةُ المؤلف ان تنقذه .

ان الكاتب الذي يُعنى بالشؤون العامة ، بحيث انه كلما أصغى الى نداء نفسه كثيراً ... اعتقد بانه كاتب وأديب .. سوف يبقى من وجهة نظري كاتب يوميات اخبارية صحفية .

هناك بالطبع محاولات لا تستخدم عناصر الكتاب الجماهيرية في روايتنا ، لكن هل الأعمال الأدبية كسبت كثيراً نتيجة لذلك ؟

في الفصل الأخير من (الحرب والسلام) نجد تولستوي ، ولأكثر من ثلاثين صفحة .. يفسّر بعضاً من أفكاره في قضية الحرب والسلام .

وبين الأشياء الاخرى ، يحاول أن يحلّل ظاهرة القوة ، ومركّباتها ، ويجهد في أن يقتفي أثر الاسباب الكامنة خلف الفكرة ، وتطور الاحداث التاريخية ، وليؤسس ، على أية حال ، منهج التاريخ المعتمد على شخصيات معينة .

فهو مأخوذ بظاهرة القوة ، وكيف انها تستطيع أن تُجبر مئات الألوف من الناس في بلد واحد ان يذهبوا على الرغم من ارادتهم ، وينحروا ملايين تربطهم بهم القربى الانسانية .. في بلد آخر من العالم .

ولقد جلب الانتباه وبدرجة عالية .. الى ان أيّ حدث في العالم ينطلق من مركّب من التأثير المتبادل أو المتفاعل لوفرةٍ من الناس .

وفي مناقشة ظاهرة القوة ... اقترب تماماً من مسألة الملكية الخاصة ، ومن التقسيم الطبقي للمجتمع .

ومع أن المقالة المختصة بالشؤون العامة تحمل قدراً كبيراً من المضمون ، فأن فائدتها اليوم ، وبشكل خاص ، تهم الكتاب المحترفين والمؤرخين وفقهاء اللغة ، بسبب ان تولستوي العظيم كتبها .

في غضون ذلك ، فان القارىء العادي .. كقاعدة ، يتخطّى هذه الاضافة المختصة بالشؤون العامة ، لأنه ليس مهتماً بها ، ويرجع ذلك الى انهم جميعاً قد تعاملوا مع القوة الفنية الكبرى لأجزاء الرواية من قبل ، بينما يحدس المؤلف الآن بدور الكاتب الجماهيري ، لكي يشرح مرة ثانية ماذا قدّم مسبقاً للقارىء عن طريق الوسائل الفنية .

وفي رأيي ، ان هذا .. وسيلة ايضاحية تشير الى انه من العبث أن تدمج الكتابة من منظور العامة .. بالرواية ، لأنها تبقى جسداً غريباً فيها ، وأن الرفض سيتنافى عاجلاً أو آجلاً تدريجياً أو بصورة كاملة .

بالاضافة الى ذلك .. انني مقتنع ، بأن الفكرة التي يمكن ان تكتب من خلالها الرواية ذات الطابع العمومي بمستوى فني جيد ... أمر مضلّل .

فالنتيجة محكوم عليها .. أما بأن تكون ملصقاً أو ركاماً متورّماً من الصحف وبشكل مفزع .. ولن تكون كتابةً أدبية بأية وسيلة كانت .

ومع ذلك .. فانني هنا ، يجب أن أضع تحفظاً ، ذلك أن «دانتي» في «أخبار الحياة» و «الكوميديا المقدسة» الذي أمضى ، وعلى نحو طارىء ، أربعة عشر عاماً في كتابتها .. يصوّر النضال المرير بين الاطراف السياسية العديدة ، أتباع البابا ومؤيدي القوة الامبراطورية .

كان «دانتي» واحداً من جماعة «الغوليف البيض»* ، الذين حاربوا تجاوزات البابا «بونيفاسيوس» على استقلال فلورنسا عام ١٣٠٢ ، بعد انتصار «الغوليف السود» والذي أشير اليه بصورة جائرة من قبل المحلفين المتحيزين حيث اتهموه بجميع الأخطاء المميتة ، وطردوه للأبد من مدينته الغالية ، وانه اذا قدّر له ان يعود الى فلورنسا ، فبموجب قانون المحكمة .. سيواجه الاعدام حرقاً .

وعبر عشرين سنة قبل موته .. هام «دانتي» متسكّعاً في مدن ايطالية مختلفة ، وواجه المنغّصات الى أبعد حد بسبب الظلم ، وبحث - بحماسة شاعرية - لكي يقيم اعتبارات مع مناوئيه السياسيين الكثيرين ، ومع رجال العصر المحدّدين .. في أعماله .

يتذمّر دانتي منهم ، ويشجبهم الى أبعد مدىً ، مما يجعل الرسول بطرس يدين البابا بونيفاسيوس ، الذي كان دانتي يعتبره خصمه اللعين ، والمجرم المسؤول الرئيس عن

طرده .

وكمحاولة لمعاقبة البابا .. يصف العذاب المرّوع الذي ينتظر المجرم في مَطْهر الأرواح بعد الموت ، كما يضع كذلك أعداءه الآخرين في الجحيم ، غير ان هذه الكتابة العامة كانت تحظى بتجربة العصر ، وتمثّل مرتبة اجتماعية ما ، لانها تعاملت مع ما نطلق عليه المشكلات الأبدية .

بودي أن أضيف ، بان قضية صيانة السلام ، لسوء الحظ ، تتخلّل أصناف المشكلات الأبدية .. منذ أن كانت - والمشكلات التأريخية مثّبتة - وحتىٰ ليوم واحدٍ .. تحتفظ ودونما ضياع .. بمغزاها خلال تاريخ الجنس البشري ، وحيث ان تولستوي أشار اليها مباشرة ، فانها تبقىٰ مضفورة بالقضايا الاخلاقية .

نحن مدركون تماماً .. كيف تبقىٰ حيويةً مشكلاتُ استبقاء الحياة على هذا الكوكب الارضي ، بالنسبة للجنس البشري . ولو توقّفت الحكومات عن الاحتفاظ بالنواة الذرية في جيوبها ، فأن الجنس البشري سيدخل الألف الثالث بثقة ، وسوف تُنقذ الحضارة .

وبالنسبة ، قل ما تشاء ، الى الفكرة الجزئية من الوعي ، فأن كوكبنا ربما يختفي في لحظات الى الأبد بزوبعة من نار الطاقة النوّوية حتى في اللحظات الاكثر سعادة ، وهذه في داخلها تُلقي ظلالاً على وجودنا .

مايزال متسع من الوقت لترجيع ناقوس الخطر ، وتحذير الناس تجاه هذا الاثم المصيري المهلك .

أمن الممكن انهم ابتدعوا مثل هذه التقنية الجبّارة ، لكي يرتّبوا فقط زوالهم الجمعي ؟ هل الجنس البشري الذي عاش هذا التطور الطويل المعقّد ليقتصر على زواله النهائي في فضاء الدقائق ؟

ان كلاً من الكاتب المهتم بالأمور العامة ، والروائي ، في أعمالهم واعمالهن ينبغي ان يصل الى الروح الفعلية للكائن البشري ، ويساعد الأوضاع الانسانية .

ان مثل هذا الاتجاه سيكون كتابةً ذات طابع عمومي ، لما هو أكثر حاجة ولطبيعة جاءت في وقتها المناسب .

انها مهمة كل واحد ارتبط بالكتابة ، ليشارك القارىء بأقصىٰ سرعة في التحليل الذكي للتطورات هنا وفي العالم بشكل واسع ، لأن ذلك سيخدم عملية تعجيل نمو وعيه السياسي والاجتماعي ، ويعزّز موقفه من المواطنة ، وتدفعه الى الاسهام الفوري في النضال من أجل التغلب على المشكلات ، ويلعب دوراً نشيطاً في الحياة الاجتماعية المتميزة في المجتمع .

هنا ... في الداخل ... تستقر قوة الأدب !

المانية من الأمراء (من القرن التاسع الى القرن الثاني عشر) ثم اطلقت على الاحزاب السياسية واعضائها في ايطاليا (بين القرن الحادي عشر والقرن الخامس عشر) التي تنادي بسلطة البابا العليا ضد تجاوزات الحكام الاباطرة الألمان في ايطاليا ، كما تطالب بتأسيس حزب كنسي ، له استقلاليته ، ويرعىٰ البابوية ، ومن ثم يدعو الى منح الحقوق والحريات .

* غولیف : GUELF, GUELPH, GUELFO : في الأصل اسرة

* * * * *

في أعدادنا القادمة

ملف خاص

عن الأدب اليماني المعاصر

- دراسات - قصص - قصائد - عروض ومتابعات

• قصة قصيرة

الصياد والنهر

أسعد محمد علي •

خرج علوان من كوخه ومشى في ارض ترابية واسعة خالية الا من شجيرات قليلة متناثرة في الاطراف الى جانب بيوت طينية صغيرة تمتد حتى السدة الترابية الواطئة المطلة على النهر . النهر غير بعيد، رائحة الماء القديمة تجتذب علوان بقوة وتبث فيه توقاً للعمل افتقده خلال الايام الماضية التي قضاها في الفراش . كيف مضت تلك الايام؟ الحمى وهذيان الكوابيس وآهات الزوجة التي سهرت الى جانبه حتى الصباح . كل شيء يطاق الا فراق النهر الذي احبه منذ صباه . حين فتح علوان عينيه هذا الصباح قال لزوجته :

- اليوم ساخرج الى الصيد
- ماذا تقول يارجل، انت مريض وتحتاج للراحة .
- ونحتاج للاكل ايضاً .
- مازال عندنا بعض السمك

مدّ علوان بصره الى الحبل المشدود بين طرفي مدخل الكوخ فلمح، عبر غشاوة عينيه المتعبتين، سمكتين تتدليان تصورهما قاربين يتمايلان في عرض النهر . آه ايها الحلم، هل تظل هكذا تنأى كلما توالت الايام؟ متى يمكن الحصول على قارب صيد؟ متى يمكن الوقوف في صف واحد مع الآخرين؟ الصيادون كلهم امتلكوا قوارب وعمالاً، وكلما مر احدهم بقاربه دفع مع الموج حزناً بث في النفس يأساً لايطاق . حتى الحلم لم يعد جميلاً كما كان من قبل، لقد تلاشى الحلم ولم يعد له اثر في المنام حتى . لم يبق غير الصيد، واليوم لابد من الخروج الى النهر . مرارة الفم لايزيلها غير العمل . الصيد ووجه النهر الجميل وبداية فصل الصيف ذي الرائحة العذبة التي طالما ذكرته بما حدث له في صباه . في يوم بعيد ساخن كان يتعلم السباحة مع جماعته، فجاة جرفه الموج وابعده عن الشاطيء،حاول ان يقاوم، نادى عليه الاصدقاء، رموا اليه بالواح الكرب، غير ان الموج كان قوياً عاتياً، تلقفه التيار، تلاشت قواه، علت الأصوات ثم تلاشت فخمد كل شيء وران حوله صمت ثقيل وراح يغوص في الاعماق، لكن موجة اخيرة دفعته الى اعلى ورمته باتجاه الجرف حيث اصطدمت يده بسن صخري بارز فتشبث به ودفع بجسمه الى اعلى وارتمى على حافة السن فاقد القوى . منذ ذلك اليوم اصبح النهر رفيقه، لايمضي يوم دون إن يقضي على شاطئه ساعات، يسبح ويصيد، وحين كبر لم يقو على فراق النهر .

هاهو وجه الماء يتلألأ تحت لمعان اشعة الشمس، فيها الرائحة القديمة تعيد اليه شيئاً من حيويته وحماسه فياسره المنظر المؤطر بغابة النخيل الممتدة على طول الضفة المقابلة، فيهبط نحو صخرته المعهودة حيث يجلس وهو يمني النفس بصيد وفير .

سنين طويلة وعلوان على حاله، ظل وفياً للنهر، لم يبتعد عنه الا ليعود اليه ثانية فيبني كوخه عند الضفاف او بالقرب منها . الان يعجب كيف ترك الصيد فيما مضى ومارس اعمالاً صغيرة ابعدته عن النهر . احقاً؟ الم تكن عودته الى الماء في كل مرة سبيلاً لارواء ظمئه وبث الحياة فيه رغم الفقر؟ سنين طويلة وعلوان يخرج الى النهر من الصباح ويعود مع العصر برزقه الى البيت حيث تلقاه الزوجة بروحها الطيبة التي لم تمل عشرته رغم حالهما ورغم حرمانهما من الطفل .

ايه، ما اعظم امنيته في ان يعود الى زوجته هذا اليوم بالذات وفي يده قطعة قماش او اية حاجة بدلاً من السمك . احقاً لم تملي السمك يامراة ؟

مد علوان يده الى الجرف وغرف قليلاً من الماء بل به شفتيه، ثم اخرج «الشص» وزوده بالطعم ورمى الخيط بعيداً في الماء وجلس ينتظر . هكذا هو النهر، في البدء، خاصة في الصباح، يبدو ساكناً لاحركة فيه، ثم ماتلبث ان تحس بحركة متموجة خفية تمور في الاعماق حيث تسبح الاسماك . لطالما استهواه منظر السمكة الحية حين تخرج من الماء مصلوبة على «الشص» وهي تلبط بحركة عنيفة راقصة تبث فيه الفرح والدهشة معاً . يالالمفاجاة، اهتز الخيط بين اصابعه بسرعة، انتظر لحظات ليتاكد من حركة الخيط قبل سحبه . يستطيع علوان ان يعرف حجم السمكة من قوة اهتزاز الخيط بين اصابعه . هذه السمكة صغيرة،لم يأبه بها . سحب الخيط دفعة واحدة رفعه فكان «الشص» خالياً . لم يستغرب، احيانا تفلت السمكة اثناء سح الخيط، لا نصيب له فيها . نهض ورمى الخيط ثانية وجلس على صخرته . من بعيد مر قارب صيد، صيادان منهمكان في اعداد الشباك، نظر اليهما علوان فسرت في نفسه قشعريرة تمنى لو تدوم لتزيل عنه مشاعره الهامدة التي لازمته منذ فارقه الحلم . هكذا بات علوان بعد ذلك العمر الطويل الذي امضاه الى جانب النهر، لم يمنحه العمر شيئاً، كان الآمال دفنت في اعماق النهر فلم نعد قادرين على فراق الماء أملاً في ان يعود الينا مافقدنا .

موجة عريضة انحسرت من تحته ومالبث الماء ان انسحب الى اسفل فتابع علوان حركة جزر غريبة لم يعهدها من قبل . احقاً؟ اي صباح هذا؟ ماء النهر ينحسر مسافة امتار؟ حمل علوان دهشته في قلبه وحمل في يده علبة «الطعم» وانحدر نحو الماء غير آبه بالطين الذي علق بحذائه البالي وملابسه . لايهم، انه طين «حُرّي»، نابع من هذه الارض . ماعلينا، احقاً ايها النهر يجزر ماؤك هكذا؟ اقترب علوان من الجرف الواطيء وزود الشص بالطعم ورمى الخيط في الماء ووقف يرقب الخيط ووجه الماء الذي اكتسى بلون معتم كالظل انتشر وامتد حتى الضفة الاخرى فبدا النهر ساكناً لاحركة فيه، كذلك ظل الخيط ساكنا دون حركة تحز لحم اصابعه التي طالما تشبثت بالخيط النافر الذي اعتاد ان يسحبه بقوة يحسها تسري فجاة في كيانه الذي يهبه فرحة الصيد ودهشته . اين تلك الحركة من هذا الهمود الذي يطبق على نفسه وعلى النهر؟ نظر علوان الى اصابع يده السمراء المشققة وسحب الخيط بفتور وابدل الطعم بآخر وهمّ برمي الخيط، لكن انحسار الماء ثانية استوقفه غير مصدق فتابع الجزر حتى اذا استقر الماء عند حافة بعيدة اسفل الشاطيء تساءل علوان وهو ينظر حواليه: والاسماك ماذا حل بها؟ اين ذهب الماء؟ احقاً ينضب الماء هكذا؟ وحمل علوان اشياءه رغماً عنه وهبط الى اسفل، نحو الجرف الذي ابتعد كثيراً، ثم جلس على صخرة صغيرة واطئة وكان الاستغراب يشده الى ماحدث . على مبعدة منه قامت صخرة كبيرة سوداء احتلت مساحة غير صغيرة من الشاطيء

وحجبت عنه منظر الجسر البعيد واعادته الى مامضى من ايام . كم شاباً راح ضحية هذا(السن)وغيره؟ صخرة عملاقة قائمة تحت الماء، لااحد يراها، لكنها كانت تتلقف الضحايا كل يوم . كم مرة حذر الشبان من الغطس والقفز في المواقع التي توجد فيها هذه الصخور؟ وهل سمعه احد؟ كانت رغبة السبح والغطس تعمي ابصارهم فلا يلتفتون الى نصائحه . هو نفسه اخرج ذات مرة شاباًمات فوق هذه الصخرة . آخرون لم يخرجوا، ابتلعتهم الحفر والدهاليز والسراديب والظلمات . زمن طويل مضى، ايام كانت السباحة هواية الصغار والكبار، كانوا ياتون في الصباح فلا يغادرون الشط الا في المساء، الان لااحد حواليه، الناس لم تعد تسبح في الشط، الدنيا تغيرت، والشط تغير ايضاً، والاّ هل يعقل ان يجزر الشط ويتناقص ماؤه حتى يغدو في عرض جدول صغير؟ ترى اين ذهب الماء والسمك؟ لاشيء غير هذا «السن» وصخور اخرى كبيرة وقاع مغطى بطبقة من رمل وحصى وطين . لايدري لم ظل يحس بالجزر يتواصل، او هكذا خيل اليه، او ان الجزر استمر فعلاً حتى اتضحت الاشياء في قاع النهر الذي صار اشبه بسرداب عميق طويل يمتد الى ما لا نهاية، فيما بدت قامات النخيل العالية غابة كبيرة تترامى اطرافها نحو مساحات شاسعة خالية من الناس والحيوان . اين الناس؟ لاصوت ولاحركة، كل شيء ساكن هامد، حتى الحشرات خافت من هذا الجزر الغريب فاختفت تاركة علوان وحيداً في قعر النهر «يارجل متى تجد لك عملاً آخر، صيد السمك لم يعد يجدي، راح زمن الصيد بالشص، اترك النهر وابحث عن عمل آخر، صدى صوت زوجته تردد في الصمت فازال عنه شيئاً من الوحشة، فاصغى الى صوت نفسه «الحق

معك ياامراة، كل شيء كان متوقعاً الا هذا الجزر، ياالهي، احقاً نضب الماء، احقاً؟ ماذا بقي من العمر؟ فيما مضى جربت اعمالاً اخرى فلم تكن افضل من الصيد، لم أوفق، حظي عاثر على الدوام، هكذا انا، حتى النهر جف واختفى السمك فما العمل والقلب لايطيق فراق الماء؟ ترى اين ذهب الماء؟ الماء الذي كان يفيض كلما جاء الربيع فيفزع الناس فيحتاطون ويقيمون السدود ويتركون بيوتهم القريبة من النهر خوفاً من الغرق، اين الفيضانات من هذا الجزر اللعين؟ لاشيء غير جدول ضيق تبين القدم داخل مائه الضحل، وعلى الجانبين يقوم الشاطئان، وفي الجهة المقابلة تعلو غابة النخيل ولا احد يظهر في الانحاء . ان يجافيك الحظ فلاتصطاد شيئاً فذلك أمر اعتدت عليه ولايعني شيئاً مادام الامل يظل يراودك ويغريك بالمضي ومواصلة العمل والانتظار، لكن كيف اذا نضب النهر؟ ماذا يبقى بعد ذلك؟ لماذا لم يهرع الناس الى الشاطيء؟ أمر عجيب وغريب . علوان وحده يقف في الاعماق ويرنو الى الاطراف دون ان يرى احداً او يلمح ضوءاً حتى الشمس ابتعدت او هي غابت فظهرت في السماء غيمة عريضة سوداء استبشر بها وفرح لها، غير ان الشمس مالبثت ان اشرقت دون ان يصله الضوء الذي كان يسطع قبل قليل غمامة شفيفة امتدت امام عينيه وانتشر في داخله شيء كالضباب فلم يستطع تمييز الاشياء بسهولة . حتى الشمس غابت ثانية فحلت عتمة كالمغيب، فخيل اليه انه في ارض غير الارض التي عاش عليها، لا احد ولاماء ولاشمس ولانسمة باردة تعيد اليه شيئاً من حيويته، اهو في اليقظة ام في حلم؟ كيف سيلقى زوجته حين يعود الى البيت؟ حين غادرها في الصباح كان يأمل ان يحظى بصيد وفير يأخذه الى المدينة حيث يبيعه فيشتري ثوباً لزوجته او حاجة للبيت تفرح بها الزوجة التي حرمت من الفرح طول العمر . هذا كان دافعه الى الصيد رغم المرض والضعف . اي صيد واي أمل واي حظ؟ لاشيء غير نهر بائس وبقايا بيوت قديمة مهدمة برزت كالأشباح، وفي القاع حفر وصناديق وعلب عتيقة مهشمة . سرداب طويل بلا نهاية . ترى ماذا في هذا الصفائح والصناديق السوداء؟ هل يفتح واحدة منها، عسى ان يجد فيها مايقيه الفقر والعوز .

دمدمة غريبة وصلته من مكان قصيّ، وحين التفت في الانحاء لم ير شيئاً . كانت الغمامة ماتزال تمتد امام عينيه فتعيق رؤيته، لكن اثر الدمدمة وصله ثانية وتحول الى قرقعة مالبثت ان انتشرت في الاطراف وغاصت في جوف النهر . استغرب علوان وسحب عينيه من مصدر الصوت الذي تلاشى ثم عاد ثانية مقتحماً الصمت الذي ولى مخلفاً الحيرة في نفس علوان الذي غزته الاصوات التي تعاظمت وارتطمت بالجوانب والاعماق حتى تحولت الى دويّ زلزل الحيرة والاستغراب، فلمح علوان بعين اليقظة سيل الماء يغمر السرداب عند اعلى النهر ويفيض على الجانبين في شلال هادر ينحدر الى اسفل، باتجاه علوان الذي اربكته المفاجاة فراح يبحث عن منفذ للخلاص، فلم يجد غير الجرف الذي ارتفع فوقه الى ما لانهاية، فاندفع يسحب قدميه من القاع ويتسلق الشاطيء بخطوات سريعة مرتبكة عاثرة ويداه تتشبثان بجسد الارض الطيني اللزج . هبط الشلال سريعاً هادراً واصطخبت المياه وجرفت ماصادفت امامها فكان علوان اول ماصادفت فسحبه التيار دون ان يستطيع مقاومته، فابتعد عن الجرف وخارت قواه فاستسلم للأمر الواقع، غير ان موجة عاتية رفعته ورمته على الجرف حيث تشبث بالارض وزحف قليلاً وما لبث ان سكن بلاحركة .

حين فتح علوان عينيه احس بجسمه مغموراً بضوء شمس الظهيرة، والماء الصافي يلامس قدميه الحافيتين، فيما يداه تتشبثان بالارض الرخوة التي بثت فيه شعوراً باسترخاء لذيذ ابقاه على حاله فتعلقت عيناه بالنهر المتخم بماء رصاصي التمعت على صفحته اشعة الشمس التي تحولت الى هالة من الوان هادئة مبهجة استحوذت عليه وسرى اثرها في نفسه فظل مستلقياً يرنو الى الماء والسماء ويصغي الى اصوات ونداءات تصله من الاطراف التي تخيلها تبتعد كلما اقتربت منه الاصوات .

٣ /٤ /١٩٨٣

واقع الدراسات المقارنة
في الأدب العربي الحديث

د. سعيد علوش

«منذ نصف قرن على غياب جوته، عندما اراد احد الهنغاريين من مريديه تعريف مصطلح (DE Kagiottisme)، اي العشر لغات الضرورية لكل مقارن، فكان ان احصى: الألمانية، والانكليزية والاسبانية والفرنسية والهولاندية والهنغارية والازلندية والايطالية، والبرتغالية والسويدية، مضيفاً الى كل هذه اللاتينية.

من هنا، يظهر ان المقارنة تنغلق داخل فضائها الجغرافي، بدل حقلها التاريخي: فهي تنكمش ضمن الأبعاد الاوربية الغربية، هاملة العالم السلافي، والمجالات الترك منغولية، والايرانية، والصين — تيبيتية، وكل افريقيا السوداء، والعالم السامي، الخ... فباستثناء الاغريقية القديمة، تقتصر المعالجة على احتقار ثلاثة آلاف سنة من السنسكريتية والاغريقية والصينية.

واليوم، تختلف الوضعية: إذ ينشر جمال الدين بنشيخ بالفرنسية (الدفاتر الجزائرية للأدب المقارن)، وينشر محمد غنيمي هلال المقارن المصري بالعربية والانكليزية: (دور الأدب المقارن في الدراسات العربية المعاصرة) سنة ١٩٦٢».

رونى ايتيامبل: (.. الانسكلوبيديا العالمية)

هل يمكن الكلام عن مدرسة عربية للأدب المقارن، على غرار المدارس المقارنة:

الفرنسية والأمريكية والسلافية؟

كيف نجيز لأنفسنا الحديث عن واقع الدراسات المقارنة وفي أي إطار؟

ما هي علاقات الدراسات المقارنة بالأدب العربي الحديث؟

وهل للمقارنة اهمية في العالم العربي؟

ما هو واقع اللغة المشتركة لدول مختلفة الأنظمة؟

ما هي علاقاتنا بالآداب الأخرى؟

كيف يمكن مقاربة كل هاته الاشكاليات؟

تكون الأسئلة السالفة جوهر مقاربتنا، بغض النظر عن رواد المثاقفة من جيل النهضة الأولى: امثال روحي الخالدي واحمد ضيف وأحمد خاكي ومهدي علام، من جهة، والجيل الثاني، امثال: إبراهيم سلامة وعبدالرزاق حميدة ونجيب العقيقي، من جهة ثانية.

ويمكن القول بان البدايات الخجولة والعصامية قد لعبت دور الحافز التجريبي والتلقائي. وهي مرحلة لها أهميتها الخاصة بالنسبة للباحث عن مكونات فكرة المقارنة وبداياتها الساذجة والبريئة. إلا ان ما نحاول التركيز عليه هو جيل الجامعيين الذين تمكنوا من التخصص في هذا الدرس بالجامعات الغربية والعربية والذين درسوا المادة ونشروا كتاباتهم تحت عنوان (الأدب المقارن).

لقد احصينا حوالي عشرين كتاباً منذ ١٩٤٨ الى سنة ١٩٨٦ هذا دون المقالات والندوات والأعداد الخاصة (المعرفة/ عالم الفكر/ فصول).

لماذا تساءلنا في البداية إذن عن امكانية اطلاق مدرسة عربية؟ خاصة وان الكلام عن هذه المدرسة يكاد يكون ضرباً من اللغو والمزايدة..

لنفترض إذن اننا أمام مدرسة عربية للأدب المقارن لا بالمعنى الدقيق للمدرسة، ولكن بالمعنى الواسع، ما دام عنصر الائتلاف هو ما يكون المحور الأساسي في اطلاق اصطلاح المدرسة. ويتجسد هذا الائتلاف (بالمعنى السلبي) في سيادة تقليد جامعي على مستوى طرح الموضوعات والمواقف والمقاربات

من جهة ، وعلى مستوى الترويج والوساطة والتلقين من جهة ثانية.

ويظهر اختيارنا لهذا الموضوع كان يخدم الفضول نحو المعرفة مكونات وحوافز الدرس المقارن العربي ، وكذا الالمام بمصادر واهتمامات هذا المقارن العربي ، وايجاد المبررات الكافية لظواهر المقارنات كما اشتعلت في راس الجامعيين العرب.

ومن ثم كانت دوافعنا مزدوجة :

١ ــ من حيث النزوع الى رسم خريطة لمرحلتين عربيتين :

آ ــ الأولى نهضوية ، عفوية ، ما زالت مستمرة الى الآن.

ب ــ والثانية جامعية ، اكاديمية ، ممنهجة الى حد ما.

٢ ــ البحث عن تاويل ممكن لكل هذه الظواهر التحديثية عبر :

آ ــ فهم لتاريخ الافكار الادبية المعاصرة كعناصر مفككة لا كقوالب جاهزة.

ب ــ محاولة تركيب هرمنوتيكية في اطار انطولوجي وكليات إنسانية.

اننا على ادراك تام لخطورة الوضعية التي نوجد فيها بطرح موضوع من هذا القبيل وبهذه الاشكاليات والتاويلات ، إلا ان ما يشجعنا هو محاولة الخروج من دائرة الانبهار والتسيب في / وبالمقارنة الى ولوج علم للأدب المقارن ، الذي لا يعتبر وقفاً على الغرب ، كما انه ليس مجرد مادة استهلاك عربية.

لقد اقتضت منا ملاحقة مكونات الأدب المقارن في الوطن العربي حصرها في النهضة والاستشراق والترجمة الأدبية وتاريخ التيارات النثرية واشكاليات التاثيرات ووضعية الأدب المقارن ، لأن طبيعة موضوعنا تتطلب تشديداً على الجانب التاريخي ، ومع كل ذلك فنحن لا ندخل في تفاصيل التاريخ بقدر ما نتناول ظواهر المقارنة في مظانها ، حتى نغلب المظهر الأدبي على المظهر التاريخي مبرزين مقاربات المقارنة الأدبية في الوطن العربي من خلال كل هاته الطروحات التي نعتقد بانها تكون مجموعاً منسجماً ومتكاملاً وجدلياً في نفس الآن.

إن هدفنا منذ البداية لم يكن اعادة الاعتبار الى الادب المقارن كعلم لنخبة جامعية ، بل ان نجعل منه منهجية اساسية ، في دراسة مكونات الأدب العربي المعاصر ، إذ يستحيل الالمام بالمعاصرة ، اي الانتقال من اسلوب الطبقات ــ طبقات الشعراء وطبقات الناثرين ــ الى تاريخ الأدب ، ومن لغة المقامات الى لغات القصة ، ومن رواية الحكايات الى التحليلات الروائية ، ومن الأنواع الصغرى الى الأنواع الكبرى ، ومن البلاغة الكلاسيكية الى الشاعرية ، ومن النقد الفيلولوجي الى سوسيولوجية الأدب ، ومن الانطباعية الى نظرية الأدب ، واخيراً من معارك القدماء والمحدثين الى التيارات الأدبية.

إن معالجة الأدب المقارن تقتضي الخضوع لمقاييس هذا العلم الجديد ، الذي تتكامل فيه التجارب والمحاولات المنجزة في لغة مشتركة للعالم العربي على الرغم من الخصوصيات التي تطبع كل وطنية ، والخلفيات الثقافية التي توجه كل مقارن عربي ، من هنا كان البعد الزمني والفضائي والمعرفي ضرورياً لتقييم اعمال المقارنين ــ بكل مستوياتهم ــ وادراكه حوافزهم ، انطلاقاً من موقف ابستمولوجي تحصل لدينا من خلال قراءة واستيعاب منجزات المدارس : الفرنسية والأمريكية والسلافية ، في هذا الحقل.

وكان علينا ان نقابل بين الأعمال والانتاجات العربية والغربية في محاولة لايجاد نقاط مشتركة بين حوافز هؤلاء واولئك ، دون ان ننسى في اية لحظة بان هدف العلم هو تحقيق لغة مشتركة وإنسانية.

لقد سمح لنا الاهتمام بمكونات الأدب المقارن في العالم العربي بإيجاد أرضية لمدرسة عربية مقارنة ، وتوضيح بعض مواقفها تجاه الغرب ــ وأي غرب ؟ ــ الذي يمتلك رؤية شبه ــ كاملة عن الآداب الصينية واليابانية والروسية والسلافية ، دون ان يدخل الأدب العربي في موضوعات ومقررات شعب الأدب العام والمقارن بالجامعات الغربية ، خاصة وان موقع هذا العالم حول الأبيض المتوسط ــ كمفترق طرق لحضارات و/ أو كتيم لحوارات الشمال والجنوب والشرق والغرب ــ يعطيه كافة الامكانيات للقيام بدور

فعال في عقلنة التبادل.

ولا شك ان الحقل الثقافي والبعد الزمني والفضائي والقومي يسمح لنا باطلاق اصطلاح مدرسة على مجموع الكتابات الجامعية المقارنة ، بحكم انخراطها جميعاً في حركة ثقافية ذات حوافز نفسية — واحدة.

لهذا نقترح في مقاربتنا طرح واقع الدراسات المقارنة في الأدب العربي الحديث من خلال العناصر التالية :

(١) ما قبل — المقارنة. (٣) مكونات المقارنة.
(٢) وضعية المقارنة (٤) نقد المقارنة

(١) ما قبل ـ المقارنة

يفترض في شعبة للأدب المقارن والعام ان تغطي كل الآداب ، دون استثناء ، بما في ذلك الأدب العربي إلا ان الأمر على خلاف ذلك في حالة المركزية — الأوربية ، التي لا تتجاوز حدودها الجغرافية والثقافية ويكفي للتأكد من ذلك استعراض مواد المجلتين الفرنسية والأمريكية : « مجلة الأدب المقارن » و « حوليات الأدب المقارن والعام ».

وإذا كان وجود المجلة الفرنسية يعود الى حوالي خمس وستين سنة (١٩٢١ — ١٩٨٦) ، فهي لا تخصص حيزاً للأدب العربي ، وكل اشاراتها تقف عند حدود ببليوغرافية تحت عنوان « التأثيرات الشرقية » كما ان أهم ببليوغرافية في الأدب المقارن لا تتجاوز صفحة واحدة ضمن ٣٣٠٠٠ عنواناً التي خص بها ف. بالدينسبرجر عمله.

وباستثناء نشر عمل يتيم حول « الرحالة والكتّاب المصريين في فرنسا » ١٩٧٠ — الذي يندرأ ضمن ١٥٠ نشرة من سلسلة « الدراسات الأدبية الأجنبية والمقارنة » — لا نجد في هذه السلسلة ما يبرز الاسهامات العربية في شعب الأدب المقارن والعام بالغرب.

ويعطي عطية عامر جرداً لتاريخ المقارنة معتمداً في ذلك على نماذج : رفاعة الطهطاوي وعلي مبارك وأحمد ضيف وفخري أبو السعود ونلاحظ هنا ان عطية عامر لا يتحدث عن المقارنات بل عما قبل — المقارنة ، أي الموازنات ، التي خاض فيها علي مبارك معلناً عن اعتماد المقابلة والموازنة ، مطالباً القراء كلما ارادوا « نقد الأمور » العمل على « مقارنتها والموازنة بينها ». مؤكداً على هدفه الخاص بـ « المقارنة بين الأحوال المشرقية والأوربية ». ورغم استعمال اصطلاح « المقارنة » فهو اصطلاح يختلف كثيراً عن الاصطلاح الأدبي ، مع انه عالج ظاهرة الفن المسرحي الذي كان يطلق عليه « التياترات » في مسامرته السابعة والعشرين التي يدرس فيها المسرح في كل من فرنسا ومصر عرضاً وتحليلاً وموازنة ، منتهياً الى تفضيل المسرح الأوربي — كما رآه في أوربا — على التمثيل في مصر ، مستهدفاً الكشف عن عناصر القوة والضعف. لطرح نظرته الاصطلاحية.

ويعتقد عطية عامر بانه :« ليس هناك من شك في ان هذه المرحلة الأولى ، من مراحل تاريخ الادب المقارن في مصر ، قد تأثرت بتلك الروح العلمية التي كانت تؤمن بنسبية الأشياء ، وانها قد عالجت بعضاً من الظواهر الأدبية واللغوية والحضارية التي يمكن ان تدخل في نطاق الأدب المقارن بمعنى من معانيه ، ولكنه من الواضح ان هذه المرحلة لم تعرف الأدب المقارن بمعناه الحديث بوصفه علماً له حدوده ومفهومه ومقوماته كما انها لم تحاول ان تدرس الظواهر الأدبية دراسة تاريخية في ضوء تلك النظرية التي تقول بان الأدب المقارن هو دراسة العلاقات التاريخية بين الأدب ».

ويمكن ارجاع الظاهرة الى قصور معرفي بمجريات الدرس لدى البعثات العلمية آنذاك أو تقاعس عن ربط علاقات بجديد يمكن أن يصدم ذوق قراء الفترة بنخبويته وصرامته المنهجية لهذا كانت نظرة عطية عامر نظرة تحتكم الى معرفة لاحقة في النظر الى ممارسة سابقة.

كما ساهم احمد ضيف في (مقدمة لدراسة بلاغة العرب) بلوحة انطباعية عن النقد الفرنسي والعربي موازناً ومقارناً بينهما بغاية الكشف عن أوجه الاتفاق والاختلاف ، منطلقاً من قناعته الخاصة بان لا تقدم دون بحث ونقد ورغم الاحكام

التعميمية التي تحفل بها لوحة المقابلة

بين النظريتين العربية والفرنسية عند احمد ضيف ، فاننا نهتم من خلالها أساساً بمكونات المقارنة وارهاصاتها التي اتضحت لدى هذا البحث بالقدر الكافي ، وهي تعبر أساساً عن رؤية العصر والمعاصرين لانها تعكس هموم مرحلة تبحث عن بدائل وحوافز للمنظورات الوطنية الأدبية في موازنة ساذجة احياناً لأن الدوافع كانت رسم الخط الفاصل بين المتقدم والثابت.

اما فخري ابو السعود فقد كان ينشر منذ ١٩٣٥ في مجلة الرسالة مقالات حول « ظواهر متماثلة في تاريخ الأدبين العربي والانكليزي ».

وكل هاته المقالات نشرت ما بين ١٩٣٥ و١٩٣٦ في مجلة الرسالة القاهرية ، وهي تكشف بجلاء عن نظرة افقية وخطية للانشغال بثنائية النظرة الأدبية التي كانت موجهة الى قراء اهلتهم وحضرتهم مجلة « الهلال » قبل ذلك لاستقبال هذا النوع من الدراسات ، من خلال ما قام به روحي الخالدي خاصة ورغم عدم الالحاح على التكامل بين فخري ابو السعود وهذا الأخير فان مرحلة تبرز انهما خاضا في الاقبال على ثقافة الآخر تحت اي شكل من أشكال التعبير — أدبية كانت أم غير ادبية —.

ويرى عطية عامر بانه :

« ليس من شك في ان الدور الذي لعبه فخري ابو السعود في تاريخ الأدب المقارن في مصر كان دوراً كبيراً وحاسماً ، فقد ارسى مصطلح « الأدب المقارن » ، وجعل منه تسمية نهائية لهذا اللون من الدراسة الأدبية (...) كما انه اتجه منذ البداية الى فصل الأدب المقارن عن غيره من الدراسات الأدبية ، والتاكيد على انه لون مستقل بذاته ، وليس جزءاً من تاريخ الأدب العربي ، او بعبارة اخرى ليس جزءاً من الأدب الوطني (...) انه لم يكن يبحث عن الصلات التاريخية بين الأدبين ، وإنما كان يبحث عن الصلات الجمالية (...) ان فخري ابو السعود لم يكن مؤرخاً في تلك الدراسة وإنما كان ناقداً ادبياً ، اي انه كان من انصار الاتجاه النقدي في دراسة الأدب المقارن...».

ونعتقد ان هذا التوجه الذي بشر به فخري أبو السعود قد قبر مع صاحبه ، لغلبة الذوق التاريخي في تناول الدرس الى يومنا على الطابع النقدي الجمالي في تحليل الظواهر الأدبية واستعراضها والمشكلة ليست مشكلة اشخاص بقدر ما هي تعبير هؤلاء عن مرحلة وتاريخ وفلسفة ولعل التردي ومحاولة التجاوز يلازم الكثير من الفقرات الأدبية الحديثة ، فنجد المقارنين منقسمين على انفسهم لا يصب احدهم في الآخر ،كما لا يصيب أحدهم المنحى التاريخي الجدلي ، الذي يمكن ان يكون محور التقاء المعالجات.

ومن ثم اصبح دور العرب المقارنين دوراً مضاعفاً ، إذ عليهم العمل في واجهتين .

(٢) وضعية المقارنة

وقد اضطرت هذه الوضعية المقارنين العرب الى القيام بدور مضاعف هو : التعرف على الغرب والتعريف بالانجاز العربي ، مدعمين في ذلك بقيام علاقات تاريخية بين العالمين : العربي والغربي ، ويلاحظ جيلبر توتنجي في هذا الصدد بأن :

« نشر الأعمال الأدبية المقارنة في العربية كان بمثابة رد فعل تجاه حقل العلاقات الأدبية العربية الأوربية خلال القرن الماضي ، وهو يشي بالخصوبة والغنى...».

وقد استانس الأدب العربي بالتأمل المقارن ، مقتبساً الأدوات الاجرائية ، معتمداً في ذلك على المدرسة الفرنسية.

ويؤكد محمد غنيمي هلال — احد رواد هذا الدرس — بان ولادة المقارنة العربية يعود الى غزو بونا بارت لمصر سنة ١٧٩٨ ، إلا انه لا يمكن الحديث عن هذا الدرس منذ هذا التاريخ ، بل انطلاقاً من سنة ١٩٤٨ ، حيث يقر :

« بحداثة الدراسات الأدبية المقارنة في الجمهورية العربية المتحدة (مصر).

إذ بدات تتفتح بعد سنوات على نهاية الحرب العالمية الثانية ، وتولدت الفكرة في البداية داخل الأوساط الجامعية ، التي عرفت بنزعتها الى ملاحقة اثر الجامعات الأوربية الكبرى والسوربون على الخصوص ، ومن الطبيعي للأدب العربي — كاداب وطنية — ان يصبح مركزاً لدراسات المقارنة ، وان يحظى باهتمام اساتذة الأدب

العربي.. وقد تحسنت بعد الحرب العالمية الثانية ظروف الدراسات المقارنة ، بازدياد اهتمام المثقفين بها ».

ومع وضع وموقع محمد غنيمي هلال في الدراسات الأدبية المقارنة ، فانه جعل من الفترة السابقة عليه صحراء خالية من الواحات الخضراء ، مكتفياً بالظاهر ، ومتخلصاً من المكونات وتاريخ الأفكار والتيارات التي جعلت مناقشة الدرس والاقبال عليه ظاهرة عادية ومألوفة ، أي انه يهمل مراحل الغرابة التي قطعها الدرس المقارن.

من هنا سننطلق من افتراض محمد غنيمي هلال مؤقتاً رغم ما يشوبه من نقص لرسم الدرس كما شاع في الجامعات العربية ، مما يسمح لنا بتعميق نظرتنا ، بدل ملاحقة الارهاصات الأولى التي نعترف بدورها ونعتبر ما بعد ١٩٤٨ خلاصة طبيعية لنشاطاتها..

وانطلاقاً من الافتراض المؤقت لبداية الدرس المقارن من سنة ١٩٤٨ ، قمنا بتحقيب ثلاثي ، يعلم على مراحل تطور هذا الدرس والتاليف الجامعي الذي صاحبه ، الى نهاية ١٩٨٦ بحسب التسلسل الزمني كالتالي : (انظر الجدول اللاحق).

(١١)

جدول تسلسلي لظهور التاليف الجامعية العربية

في الادب المقارن من سنة 1984 الى 1986

م	السنة	المؤلف	التأليف	المطبعة	القطر	الطبعات	الصفحات
			الحقبة I				
1	1988	نجيب العقيقي	من الادب المقارن	دار المعارف	مصر	3	1500
2	1948	عبدالرزاق حميدة	في الادب المقارن	مطبعة العلوم	مصر	1	160
3	1951	ابراهيم سلامة	دراسات في الادب المقارن	المكتبة الانجلوا لمصرية	مصر	1	360
4	1953	محمد غنيمي هلال	الادب المقارن				
5	1953	محمد عبدالمجيد البحيري	الادب المقارن	مطبعة الازهر	مصر	1	
6	1957	صفاء خلوصي	دراسات في الادب المقارن	الرابطة	بغداد	1	260
			الحقبة II				
7	1966	محمد عبدالمنعم خفاجة	دراسات في الادب المقارن	مطبعة الازهر	مصر	1	160
8	1967	حسن جاد حسن	الادب المقارن	مطبعة الازهر	مصر	1	306
			الحقبة III				
9	1971	محمد عبدالسلام كفافي	في الادب المقارن	دار النهضة العربية	لبنان	1	555
10	1972	ريمون طحان	الادب المقارن والادب العام	دار الكتاب	لبنان	1	141
11	1975	طه ندا	الادب المقارن	دار النهضة العربية	لبنان	1	236

12	1978	بديع محمد جمعة	دراسات في الادب المقارن	دار النهضة العربية	لبنان	1	313
13	1982	عبد الدايم الشوا	في الادب المقارن	دار الحداثة	لبنان	1	160
14	1982	ابراهيم عبد الرحمن محمد	النظرية والتطبيق في الادب المقارن	دار العودة	لبنان	1	222

ويسمح لنا هذا الجدول استعراض الكتب الجامعية التي طبعت خلال ثلاث حقب ، هي :

اولاً ــ التاسيس (١٩٤٨ ــ ١٩٦٠)

ثانياً ــ الترويج (١٩٦٠ ــ ١٩٧٠)

ثالثاً ــ عقد الرشد (١٩٧٠ ــ ١٩٨٠)

ويظهر من خلال (وضعية المقارنة العربية) ان اهمال المقارنين الغربيين للعرب دفع بهؤلاء الى ان يلعبوا دوراً مزدوجاً : أولاً بالتعرف على الغرب وثانياً بتعريف الغرب بهم ، وهكذا استانس العرب بالتامل المقارن واقتبسوا مناهجهم ــ من المدرسة الفرنسية خاصة ــ.

لقد ظهرت في العالم العربي كنتيجة لهذا الاهتمام ــ من ١٩٤٨ الى ١٩٨٦ ــ حوالي العشرين مؤلفاً يحمل اسم (الأدب المقارن) بالاضافة الى الأعداد الخاصة للمجلات ، وكان الحافز الأساسي هو الرغبة في تقديم الدرس وبحث نواة المقارنة.

(٣) مكونات المقارنة العربية

تدل « المكونات » على ولادة / وتكون/ وانتاج ، كما تعني مجموع الأشكال ، أو العناصر التي تساهم في انتاج شيء ما ، وطريقة تكون هذا الشيء.

ويرتبط مفهوم « المكون » على المستوى السيكولوجي والابستمولوجي بهيجل وماركس وبياجي وغرامشي والبحث في « المكون » ليس في الحقيقة سوى اضاءة لطابعه الدال ، بينما تصبح وظيفته الرمزية في الأدب ، ذات قنوات ، تتموضع في اطار مشترك للأشكال الجماعية المعطاة للتخيل ، عبر اللغة الشاعرية ، المكونة لفترة ما.

ومن المنظور السابق تأتي كل الأشكال الفنية المتواجدة في عمل تام نتيجة لتطور فترة يميز فيها مظهران :

آ ــ عامل الابداع

ب ــ المصادر والأصول

كما يحدد « المكون » من خلال :

آ ــ تاثير التقاليد الأدبية السابقة

ب ــ تاثير عناصر العالم الخارجي.

وإذا كان النضج والتطور الثقافي التاريخي والجمالي لكل شعب عامة ، مشروطين بعناصر متعددة وكثيرة ، ذات طابع داخلي وخارجي ، فان من المشروعية أن يقود « المكون » الى مصادر وطنية وأجنبية تولد ظواهر أدبية ونزعات فكرة هامة ، وكذلك كان الشأن بالنسبة للأدب العربي المعاصر الذي تطور بفضل الاتصال الدائم والمستمر بالغزوات الثقافية للشعوب المجاورة والاستعمارية بالاضافة الى عوامل تأريخية أخرى.

ويتطلب التأويل التاريخي المقارن مقاربة لتحليل الظواهر المعزولة ، دون ان ننسى خضوعها لعناصر مركبة ومعقدة ، ذات قوانين قارة ، ان « المكونات المقارنة » و « مكونات الأدب » ليعتبران شكلاً اركيولوجياً للمعرفة التي يحددها ميشال فوكو ، في :

« تحليل مقارن ، لا يوجه نحو اختزال تعدد الخطابات ورسم الوحدة التي تضمها ، بل يوجه الى تجزئة تعددها في اوجه مختلفة.

من ثم فالمقارنة الاركيولوجية لا تمتلك اثراً توحيدياً ، بل توليدياً ».

وتصف « مكونات المقارنة » الأدبية فردياً الأشكال

بمقارنتها ومعارضتها ، ووضعها في علاقة مع ما يمكن ان يكون لها من خصوصيات مع ممارسات أخرى.

ولا تفلت مكونات المقارنة العربية من هاته الرؤية الاركيولوجية للمعرفة ، والتي تتواجد في عديد من التسجيلات ، بتوجهها الى نمط معين من الخطاب ــ كخطاب النهضة والاستشراق والترجمة وتاريخ وتيارات الأدب وإشكالية التأثيرات... الخ.

فللالمام بحدود هاته الخطابات ــ عبر مكونات مقارناتها ــ ووصفها ، توصف كحقول مؤسساتية وكمجموع لظواهر ، وممارسات ، وتسلسل سيرورات ، ذات تقنيات ومستويات تأمل.

فحين نقابل بين الخطابات السابقة ، من منظور مقارن ، فالأمر لا يتعلق بتجميع تظاهرات محملة بقيم تعبيرية ، بل لابراز مجموع محدد من وضعيات خطابات ، تمتلك فيما بينها علاقات قابلة للوصف. فالعلاقات الداخلية والخارجية هي ما يطبع تاريخ المقارنة العربية.

وتكشف دراسة انتشار هذه الأنماط المختلفة من الخطابات ومظاهر تميزها وقيمها وقنوات تواصلها وسبل تبادلاتها عن المكونات المهمة للأدب العربي المعاصر ، كما تستدعي مقابلاتها تساؤلات حول :

آ ــ نوعية الأفكار المشتركة بين هاته الخطابات.

ب ــ الافتراضات الضمنية التي تحملها.

جـ ــ دورها في المقارنات الأدبية العربية.

وتكشف الاجابات عن أدوار التشابهات والاختلافات ، كما تظهر على مستوى قواعد تكون هاته الخطابات ، حتى وإن كانت مكوناتها التاريخية تغربها عن بعضها البعض ، بحكم ان مفهوم الأصل والتطور لا يمتلك نفس الدور ولا نفس الوضعية ولا نفس التشكل ، مما يجعل من العسير الاحاطة بعلاقات التبعية أو التكامل فيما بينها.

وتستهدف الخطابات التي تدخل ضمن مكونات مقارنتنا توضيح ما جعل منها خطابات ممكنة ، والكشف عن نقاط اسقاطات خطاب على آخر ، وما سمح بانتقال مناهج وتقنيات من الغرب نحو العالم العربي ، وبالعكس.

إن وظيفة وتطور وتشابه واختلافات الخطابات وقوانين تواصلها لتجعل في الامكان تحليلها في إطار علاقة تكونها ، أي علاقات الاستمرار الثقافي.

اننا لا نريد قصر « المكونات » على المصادر الاختزالية هذا الفهم ، ولأن « المكونات » لا تتعارض مع الشاعرية الأدبية ، ولا تحطم مبدأها ، ولكنها تزعزع اليقين الذي يمكن ان يمنحنا إياه النص النهائي ، أكثر مما تؤكد مصداقيته.

فالمكونات تحسسنا بالتنوع الذي هو جوهر الشاعرية التكوينية.

ــ فالى اي نمط تنتمي مكونات المقارنة العربية ؟

ــ فهل هي نمط كتابة بالمفهوم البارثي ؟

ــ أم انها إبستيمية خاصة بالعرب بالمفهوم الفوكوي ؟

للاجابة عن كل هذا ، لابد من حصر مجال المكونات المقارنة العربية كالتالي :

(١) جدلية النهضة العربية.

(٢) الاستشراق العربي.

(٣) الغرب في الترجمات الادبية العربية.

(٤) تاريخ التيارات الأدبية.

(٥) اشكالية التاثيرات.

(٦) وضعية المقارنة الادبية العربية.

(٧) انتولوجيا الأدب المقارن في العالم العربي.

(٨) ببليوغرافيا الأدب المقارن العربي.

(١) جدلية النهضة : وقد حاولنا اعادة ــ قراءتها ، على اعتبارها مكوناً من مكونات المقارنة الأدبية الأساسية ، لأن خطابها يحمل بصمات مختلف التيارات الفكرية ، لحد ان رواد النهضة يذكروننا في فلاسفة الأنوار ، في حدود احتفاظهم بالذوق الكلاسيكي وبحثهم عن جعل أكبر عدد من القراء يلحقون بآخر مستجدات الفكر.

ويكفي ان نشير هنا الى مراحل متاخرة من هاته الجدلية كما يقدمها الزمن الوجودي لعبدالرحمن بدوي وهيجلية هشام جعيط والهيجلية ــ الماركسية للعربي وشخصانية الحبابي ورمزية سعيد عقل التي تعتبر

مـواجهتهـا بـالعنصر الأجنبـي كـدعـوة الى نـوع من العالمية.

لقد أثار الانفتاح على الغرب ردود فعل ليبرالية ، في دفع العرب الى تأكيد هويتهم في شكل نزوع نهضوي تحديثي ، من هنا كانت قراءتنا الجديدة تقوم على طرح إشكالية النهضة في سياق مقارن ، انطلاقاً من ثلاثة عناصر :

آ ــ ما قبل ــ النهضة.

ب ــ النهضة.

جـ ــ استمرارية النهضة.

وتمنح هذه المسودة امكانية توسيع الحقل لمفهوم للنهضة خارج الحدود التقليدية وكذا بتسهيل مهمتنا في التأمل على المستوى المنهجي ، مما يسمح لنا من المنظور بوضع اليد على مخفيات إنسانية تحيل على القرون الحضارية العربية.

ويستحيل إيجاد تعريف مقبول للنمو الأدبي الذي يمتد من القرن ١٣ الى القرن ١٩ ، وهي فترة تغطي سيرورة ما نطلق عليه « ما قبل ــ النهضة ».

ولتوضيح هاته الاشكالية ، نرى انه إذا كان ظهور عبقرية ذات نمط نهضوي عند مختلف الشعوب ، اي عبقرية متحررة من العراقيل ، فان العالم العربي لم يشهد تحولاً تقدمياً ، يمتلك ابعاد حركة اجتماعية وثقافية ووطنية تساعد على قطيعة راديكالية في الوعي العربي بين السابق واللاحق.

فالنهضة الأدبية العربية ليست بعثاً للعالم العربي الوسيط ، وليست كذلك مجرد أثر للاتصال بالحضارة الغربية ، وهي تدل بالأحرى على ولوج العالم العربي ، بعد فترة طويلة من الركود ، لفترة تاريخية جديدة ، تمتلك طابعها وتميزها ، لهذا لم تكن النهضة الأدبية العربية لتشبه النهضة الغربية ولا لتشبه فترة ازدهار الحضارة الاسلامية.

وإذا ما كانت النهضة العربية قد تاخرت بقرون ، فبسبب اللا تكافؤ في التطور الثقافي على المستوى العالمي.

وقد تدفعنا قراءتنا لجدلية النهضة المقارنة الى التشديد على المخفيات الانسانية في ما قبل ــ النهضة ، والى معميات البديهيات في ربطها بالغرب ، والى تبيان استمرارية تترجم الحاجيات الداخلية المكيفة لكل اقتباس.

ولعل هذا وذاك هو ما يفسر طرق تأويل الأجناس الأدبية والتيارات في كل مقاربة أدبية من وجهة علاقات القوى وعلاقة الأسباب بالمسببات في غياب وعي ممكن بالأشياء والكلمات.

(٢) الاسشتراق العربي : وتبينت لنا أهمية طرح إشكالية الاستشراق ــ بعد كل الذي قيل عنها وهي التي لم تكن في يوم ما موضوعاً لبرنامج من برامج شعب الدراسات المقارنة ، ومن ثم فان رسم تاريخ الاستشراق يتطلب قطع كثير من مراحل تطور الثقافة الغربية ، ــ قبل كل حديث عن الشرق ــ بحكم ان الاستشراق ليس مجرد شبه ــ مدرسة لتأويل الأحداث الثقافية الشرقية العربية ، بقصد اكتشافها ، ولكنه كذلك يكون نشاطاً شبه ــ علمي ، لما نقترح معالجته من خلال ستة عناصر ، هي :

آ ــ المعرفة الدينية : لأن معرفة الشرق العربي ، هي عملية للتقليل من خطورة ما تخوفت منه المسيحية الى حدود القرن ١٧.

ب ــ المعرفة الانسكلوبيدية : التي تنزع الى اختزال الشرق العربي الى مجرد خزانة للارشيف.

جـ ــ المعرفة الاركيولوجية : التي تؤكد ماضي الشرق العربي على حساب حضوره الآني.

حـ ــ المعرفة الرومانسية : وتستجيب لذوق غرائبية وانبهارية روحية في تعارض مع الازدهار المادي بالغرب.

خـ ــ المعرفة شبه ــ العلمية : ويطبعها الوصف الاثنولوجي/ الجغرافي / السوسيولوجي الى جانب الوصف الميتي السابق.

د ــ المعرفة الانتروبولوجية : وتصادف الوعي بالشرق المستقل في سياق تاريخي أكثر انسجامية. انها معرفة تجمع في نفس الآن تأملات الباحثين الغربيين والجامعيين العرب ، ومن البديهي ان نبعد

من مجموعنا كل استشراق لا يتطرق الى العالم العربي كموضوع.

(٣) الترجمة الأدبية : وهي مكون آخر من مكونات المقارنة العربية ونقدمها من خلال ثلاث مراحل تاريخية.

آ ـ المرحلة الأولى وتمتد من ١٨٣٠ الى ١٩٤٧ ، ونواجه في هذه المرحلة ترجمات مجهولة ، أو عناوين لا وجود لترجماتها ، إلا اننا تعاملنا مع تلك التي تحمل مؤشراً يرتبط بالعنوان أو الكاتب او المترجم أو الطبعة.

وهكذا فقد تعاملنا ، مع (٤٠٠) ترجمة تخيلية ادبية ، لا تظهر فيها الأعمال الكبرى ، إلا ان اهمها هي تلك التي يسيطر فيها الكسندرديما على المرحلة باكملها.

ب ـ المرحلة الثانية وتمتد من ١٩٦٠ الى ١٩٧٠ : ونقتصر في هذه المرحلة على نموذج الترجمات الأدبية المصرية ، من خلال ببليوغرافيتين ظهرتا في القاهرة وتصادفان ظهور سلاسل « المسرح الشكسبيري » و « مسرح راسين » و « مسرح دوستيوفسكي » او « الأدب العالمي » و « الروايات العالمية » و « المسرح العالمي »... الخ.

ويسيطر على هاته المرحلة غلبة الترجمات الانكليزية ، ويأتي على رأسها شكسبير واغاثا كريستي.

جـ ـ المرحلة الثالثة : ونقصرها على دليل ترجمات اليونسكو لسنة ١٩٧٠ ، وكان هدفنا من ذلك هو موضعة الترجمات الأدبية العربية في علاقتها بالانتاج العالمي ، حيث تصل مساهمة العرب الى (٩٦) ترجمة أدبية من أصل (٢١,٩٠٤) ترجمة لأعمال عالمية مما يبين ضعف هذا النشاط رغم تزايده.

(٤) تاريخ الأدب والتيارات ا دبية

وظهرت هذه التسمية لأول مرة لدى المستشرقين ومريديهم من ج. زيدان (و) ح. ناصف... حتى وإن كانت المادة كثيفة في كتب الطبقات والترجمات ولابراز التجديد الطارىء على الأدب الحديث حاولنا ابراز عنصرين دالين في هذا التاريخ الا وهما : المرحلة الأدبية والببليوغرافية الأدبية كعلامتين مقارنتين.

اما فيما يخص التيارات الأدبية ، فكان من البديهي ان يكشف التطور الدولي للأدب العربي الحديث عن الأنواع والتقنيات والنظريات والمقاربات.

إذا كانت التيارات الأدبية ـ التي يعمل التخيل كمادة لها ـ تقتبس روح كل فترة بانظمتها الكبرى واحداثها ، فمن الطبيعي ان يعلم كل ذلك على مسيرتها في التيارات الأدبية العربية التي غلبت عليها مقارنات ساذجة ، تعبيراً عن وعي ورغبة في توفير ادوات عاملة كانت بمثابة اعلان لولادة صراع القدماء والمحدثين والتوزع بين الانجلوفونية والفرانكوفونية وبين الليبرالية والالتزام.

(٥) إشكالية التأثرات

وهنا نجد أنفسنا في صلب المعالجة الأساسية في الأدب العربي الحديث ، بما تثيره من قضايا على مستوى الابداع والنقد ، وكان لابد من مقاربة الأسباب والمضامين والوسائل والواقع الحالي لها في التأثيرات.

وقد حصرنا عملنا هنا في مبادىء التأثير ، كما ظهرت في كتب الرحلات وولادة الصورلوجية واثر العرب في النهضة الغربية والغنائية الاسبان ـ عربية ومصادر الكوميديا الإلهية والبيكاريسك كما لاحقنا مساهمة الحداثة الأوربية في الأدب العربي ، بكل ما يقتضيه ذلك من علاقة القوى ، التي توجد بين العالم العربي والعالم الغربي.

(٦) انتولوجيا المقارنات الأدبية

وكان لزاماً ان يقع اختيارنا على نصوص تمثيلية لنشاط المقارنة الأدبية العربية ، بكل ما تكشف منه منهجية الدرس ، وتغطى حوالي ثلاثة عقود من هذا النشاط واعتمدنا على أفقية وتسلسل النصوص في ظهورها ، حتى يتم إدراك التطور أو التجاوز الحاصل في المقاربات.

وتأتي انتولوجيا المقارنات الأدبية لتدعيم كل

كتابة مقارنة على اعتبار انها الأصول التي يرجع اليها ، وبحكم شهاداتها على واقع هاته الدراسات ، وهي شهادة مع الدرس كما انها ضده في حالات نكوص النص عن الالمام التام بأطروحة الدرس.

وإذا كانت الانتولوجيات عادة ما تكون غير تامة ، فان ما قمنا بجمعه يكاد يستوفي كل ما ظهر في العالم العربي ، باستثناء حالات قليلة جداً..

(٧) الببليوغرافيا المقارنة العربية

إذا كان محمد غنيمي هلال قد أبدى أمنية ظهور عمل ببليوغرافي لا غنى عنه في الأدب المقارن — فيما يخص الأدب العربي — فان هذه الأمنية لم تتحقق إلا جزئياً ، بظهور بعض الأعمال المتعثرة ، كما ظهرت أول محاولة جدية في المغرب ، منذ سنوات ، ونشرت بمجلة كلية آداب الرباط.

(٤) نقد المقارنة

بعد هذه القراءة العمودية لواقع الدرس المقارن في العالم العربي ، يمكن الخروج بخلاصتين ، تؤشران على اتجاهين أساسيين هما :

— أولاً ان أغلب القراءات الأفقية كانت استنتساخية ، تبحث عن وساطة شرعية لمقاربتها دون التوفر على أفق أو رؤية عضوية.

— ثانيهما ظهور قراءة للقراءات الافقية ، والتي تشدد على ظاهرة أزمة الدرس المقارن العربي ، ونمثل لهذه القراءة بأعمال :

— حسام الخطيب في (الأدب المقارن بين التزمت المنهجي والانفتاح الانساني) (المعرفة) ١٩٧٩.

— كمال ابوديب (إشكالية المقارن) (فصول) (١٩٨٣).

— عزالدين المناصرة (نظرية مقارنة الادب في الجامعات العربية) (ادب ونقد) (١٩٨٦).

من خلال الخلاصتين ، يمكن تكوين فكرة عن الطابع الاختزالي للدرس المقارن في الجامعات العربية ، فتداول الدرس بين الرواد والروجين والوسطاء والتبني غير المشروط لاطروحات المدرسة الفرنسية والتجاهل المطلق للمدرستين : الامريكية والسلافية يقلص من مقاربات الدرس ويجعله يدور في دوامة من بلاغة التكرار ، التي كرست لها المؤلفات الجامعية والأعداد الخاصة لمجلات (المعرفة/ عالم الفكر/ فصول)...

فالكم يغلب على الكيف ومعالجة الموضوعات يسيطر على مقاربة المناهج ، وسيادة المنظور التاريخي يطغى على المعالجة النقدية والنظرية.

فبعد حوالي الأربعة عقود من الممارسة المقارنة ، ما زال الدرس يتعثر في الجامعات العربية ويعتبر دخيلاً ، وما تزال مبادرة الرابطة العربية للأدب المقارن تبحث عن المقارنين ما بين عنابة ودمشق ، داعية إياهم في أول بيان لها لمقاطعة مؤتمر باريز للجمعية العالمية للأدب المقارن...

فهل هي بداية أزمة الدرس المقارن العربي أمْ انها بداية الخروج من عنق الزجاجة ؟.

الرباط

اعبر البحر بالحبر والكلمات

○ أمل جراح

جرحي القديم مازال ينزف
بين القلب والشرايين
والرجل البعيد
مازال يتلهى بالاراجيح بين جسد وجسد
على سواحل البحار
وانا إمراة الشرق الطاهرة
انتظره وراء عباءتي
ولااسمع منه هاتفاً
لااتلقى رسالة
لاوردة في مغلف ازرق
لاتحية من صديق
ولاسؤالا
اعاني اللحظة عاصفة
أحس انني يتيمة
يغلفني صقيع الاحزان
تتكسّر من حولي
كل هذه الهامات الواقفة
ولايلثم جرحي حنان فمه
كانني مجرى نهر بلا ماء
كانني بحر دون موج
كانني ليل بلا نجوم
كانني عصفور الريح
من منارة الى منارة
ولا مرفا في الافق
يفتح لي ذراعيه
يدي ترسم الحرف
إلف حرف الف كلمة الف آه .
اغرق من الصباح الى المساء
في الف زجاجة حبر
اكتب له .
احدق في السطور البيضاء
قلم يرتجف في يدي
يدي ترتجف بالقلم
واكتب
اعبر البحر بالحبر والكلمات
اطير فوق الورق
الى كل القارات
احلم
انثال في الرمل وردة
اركض سحابة في الصحارى
ياحادي الاحزان
أصرخ
جمر في الحبر
جمرٌ في يدي
كل كلمة جمر كل حرف
واتلفت حولي
مطفاة العيون والنظرات
ياحادي العيس
ناقتي تعبة ولانخلة في الافق
هو الفارس
على صهوة جواده
مرّ بي كالسهم
وما عاد
امتلىء بحزني الجريح ايها الليل

قتيلة انهض بعد
كل قتل
ومن جديد أموت
كم مرة رايتهم يغسلون الحنين بالعذاب
كم مرة وطات سنابك الخيل
وجه الغياب
كم مرة عانقت الشمس
كل التراب
لم اجد قبرا يحتوي جسدي
لم أجد
مكانا لروحي
في السحاب
كل مرة أموت
لأحلم بالحياة
كل مرة اذوب كالشمعة
اتساقط على مهل
دموع نار تتراخى
تتجمد مشبوبة بالحلم الفريد
بيني وبينك
يمتد هذا الحنين
لن اطفيء سراجي
حتى تجيء
مازلت استظل بالذكريات
مازلت
انتظر على عتبة الباب
فيض شبابك يجيء

انا الورد والليمون والبرتقال
انا حسناء لبنان
عش الحساسين
والذكريات والجوانح
من بيروت
مدينة احترقت بزيت الجنون
خنجر في عنقها
خنجر في الحلق والقلب
خنجر في الخاصرة
لكنها لن تموت
اقسم برب العالمين
بكل القديسين والأولياء
اقسم بالخبز
بالجوع والفقراء
اقسم بالتين والزيتون
وطور سنين
لن تموت بيروت
وانتظرك تعود
ترفع معي هذا الرماد
تمتد يدك القوية
تمنع عني السقوط
ياحبيبي
وياحبابي
كل النوارس تبكي على المرافيء
تصلي ان تنجو
مدينة تحترق بزيت الجنون .

بيروت - لندن
١٣ / ١٠ / ٨٧

• حوار •

مع بديعة امين

عن الكتابة والادب الصهيوني

■ أجراه : ياسين النصير

باشرت مجلة الاقلام في تنفيذ خطتها الجديدة، وذلك باجراء حوارات وندوات ثقافية وادبية مع عدد من الكتاب والشعراء والقصاصين العراقيين والعرب. وذلك لاغناء افق ثقافة القارىء بانجازات واسهامات هؤلاء الكتاب وذلك من خلال الحوار الجاد الذي يكشف عمق تجربتهم الثقافية والادبية، وقد كلفت المجلة عدداً من النقاد والادباء لأجراء هذه الحوارات الجادة التي اتسمت بتناول الاراء... وقد انجز هذا الحوار مع الكاتبة العراقية بديعة امين بداية لحوارات قادمة . وقد اجرى الحوار معها الاستاذ الناقد ياسين النصير.

الاقلام

تعد الكاتبة والناقدة بديعة امين احدى العقول العربية المنهجة التفكير، فقد اطل القارىء العربي من خلال دراساتها وافكارها عن الحركة الصهيونية وآدابها، على ثراء النظرة الجدلية الى هذا الارث الثقافي والسياسي، فالكاتبة لاتفصل بين الموقف السياسي للصهيونية وبين دور الادب في ترسيخ هذا الموقف، فجدل الواقع ينعكس في جدل الافكار. لقد وظفت الصهيونية الثقافة بوجه عام والادب القصصي والشعري بوجه خاص لاغراض سياسية بحتة، وكشفت بذلك عن القصدية في التاليف، والقصدية في تشويه الثقافة العربية ككل، كما كشفت الكاتبة ان الادب الصهيوني بلا ارث حقيقي، لقد انتحل موروثنا الشعبي وميثولوجيتنا، وكل ما هو انساني في تراثنا، في حين بقيت النظرة العربية الى الثقافة الصهيونية وادبها. عاجزة عن كشف ابعاد هذه النزعات وافكارها.

لقد استخدمت الصهيونية الادب والثقافة سلاحاً سياسياً مؤدلجاً ووظفت ابعاده وقيمه وافكاره من اجل ترسيخ كيانها العدواني، ونظرتها العنصرية الى

الثقافة العربية، وقد حققت نجاحات في ذلك، في حين بقي الادب العربي الا ماندر حبيس اشكاليات الواقع العربي الضيقة، وشبع الى حد التخمة في الصراعات الثانوية والهامشية، ومؤدلج ماهو غير الموقع الذي يجب ان يحتله في الثقافة الانسانية.

في اللقاء الذي نقراه في هذه المجلة، كشفت الناقدة بديعة امين عن ثراء فكري اخر، فهي كاتبة قصة ناجحة، وكاتبة دراسات نقدية اولها اهتمامات متميزة في الفن التشكيلي، ويعكس ذلك اهمية النظرة الشمولية التي يتمتع بها الناقد الحقيقي، لاسيما اذا ماتصدى الى موقف فكري معقد كالادب الصهيوني واشكالاته واستخداماته للتراث وللفنون وللثقافة

المكونات الاولى للثقافة تكون الاساس المعرفي اللاحق، ترى ماهي هذه المكونات، وكيف ابتدات، وهل لها نتائج ملموسة في النتاج اللاحق لك.. ضمنا التاثرات، القراءات، المناخ الاجتماعي والاسري، وهل كان ثمة تساؤلات مبكرة لك عن الحياة، الوجود، الثقافة، الانسان، العمل.. المجتمع.. وبم كنت تخاطبين المشكلات، بآرائك، بآراء اخرى بافكارك. بافكار اخرى.. فالمكونات الاولى لثقافة الكاتب، تحدد والى مدى بعيد بعض الخطوط اللاحقة لطرائق التفكير واساليب الخطاب.

المكونات الثقافية

ـ لنعد الى البداية.. والبداية كانت في مرحلة الطفولة تماماً.. في الليالي كانت ابنة عم لي تروى لنا نحن الصغار كل ليلة حكاية عن الانس والجن والسعالي والمدن الحجرية وغابات الاحجار الثمينة وغيرها.. اكتشفت فيما بعد ان بعضاً منها من حكايات الليالي. في تلك المرحلة المبكرة التقطت اذناني لأول مرة الأنغام الموسيقية والاغاني.. كان ابي ضابطاً في الجيش العثماني ثم العراقي.. وكان يجيد العزف على العود وكان في الامسيات يعزف بين حين واخر.. وكان لدينا (حاكي) ومجموعة من اسطوانات تضم اغاني عربية حديثة واخرى لسلامة حجازي وسيد درويش وداود حسني وغيرهم .. كان ذاك اول احتكاك لي بعالم الفنون الزمنية. في البيت ايضاً كانت هناك مجموعات من الكتب.. دواوين شعرية، كتب تراثية.. كتب ادبية.. روايات بوليسية.. ومجموعة مجلات عن الحرب العالمية الاولى. كنت ارى ابي وامي واخوتي واخواتي يقرأون.. اختي الكبرى كانت قارئة مزمنة.. كانت تقرأ كل ما يدخل البيت من كتب ومجلات.. وتنافس ابي واخوتي في امور كثيرة في ذلك الجو انتقلت الي عدوى القراءة.. كنت في الصف السادس الابتدائي حين شعرت انني انا ايضاً يجب ان اقرا مثلهم.. وامتدت يدي لأول كتاب. لا اتذكر ماهو بالطبع.. لكن اسماء مثل ارسين لوبين ودراكيولا وفرانكاشتاين مازالت في ذكراتي هل فهمت ماقرات ؟ اشك في ذلك .. فقد كانت تفوق قدرتي الادراكية. ولكن منذ تلك اللحظة اصبحت القراءة بالنسبة لي كما لو كانت حاجة حياتية مثلها مثل الماء والطعام. ربما كان ذلك بسبب من ميلي الى العزلة. في المرحلة المتوسطة والثانوية كان من بين ماقرات، وكان ذلك في العطل الصيفية، لطفي المنفلوطي وجبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة ونازك الملائكة.. في المرحلة المتوسطة ايضاً كان اول اتصال لي بالموسيقى الغربية.. فقد كان في المدرسة جهاز حاكي، وكانت بعض الطالبات يجلبن اسطوانات موسيقية غربية.. وكنا نذهب مبكرين الى المدرسة بعد الظهر لنستمع الى الموسيقى اثناء الفرصة. منذ ذلك الحين بدات اهتم بالموسيقى، واخذت اقتني الاسطونات.. وفي تلك المرحلة ايضاً بدا اهتمامي بالرسم وبدات ارسم او بالاحرى انقل صور الازهار والمناظر الطبيعية متاثره باخ لي كان يجيد الرسم.

في مرحلة الكلية حدث تطور مهم في توجهي الثقافي. فقد دخلت قسم اللغة الانكليزية. وكان يتعين عليّ أن اقوي لغتي الانكليزية، الى جانب اننا بدانا ندرس اللغة الفرنسية ايضاً. كنا نتلقى جميع المواد بالانكليزية ماعدا اللغة العربية، والترجمة (وكان يدرسنا اياها الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا) كان معظم اساتذتنا انكليز او امريكان وفرنسيين، وكان لابد من التفاهم معهم باللغة الانكليزية.. وهكذا تحولت كل قراءاتي الى اللغة الانكليزية، والفرنسية فيما بعد. في تلك الفترة انصب جل اهتمامي على الروايات الكلاسيكية والدراما والشعر الانكليزي، كما حدث تحول في اهتمامي الموسيقى اذ بدات اعنى بالموسيقى الكلاسيكية. ومع مرور الوقت بدات الكتب التي اقراها تزداد تنوعاً.. بدات اهتم بالقضايا الفكرية والفلسفة والاقتصاد السياسي والادبيات الماركسية والتاريخ والاثار وعلم النفس.. والموسيقى وحياة المؤلفين الموسيقيين والرسم والرسامين والنقد الادبي والفني والادب الروسي مترجماً الى الانكليزية ...

ببساطة رحت اقرا في كل مجالات المعرفة.. بعد تخرجي بفترة من الزمن دخلت معهد الفنون الجميلة قسم الرسم، مسائي.. وبالطبع شكّل ذلك اضافة معرفية اخرى في حياتي الثقافية. كان للسفر ايضاً اثر مهم في توسيع دائرة اهتماماتي الثقافية اذ كان يوفر لي فرصة مباشرة لزيارة المتاحف والمعارض الفنية وحضور المسرحيات والحفلات الموسيقية وكذلك رؤية مدن هي بحد ذاتها اشبه بمتاحف فنية لما تحفل به من شواهد معمارية واثار وصروح تحفية مبثوثة هنا وهناك.

كانت القراءة والرسم النشاط الاساسي ان لم يكن الوحيد بالنسبة لي. ولاشك في انه كان لذلك اثر كبير جداً في تحديد رؤيتي للعالم وفي بلورة قناعاتي وصياغتي لأرائي ومواقفي ازاء مختلف المسائل التي تجابهني في الحياة ومن هنا ومنذ البداية تماماً كنت احرص على ان يكون لي رأيي الخاص في مختلف القضايا والمشكلات التي تواجهني. غير انه برغم الاتساع الكبير في اهتماماتي الثقافية والفكرية فقد كان هناك دوماً ومايزال سؤال لم تستطع كل قراءاتي ان تقدم لي جواباً مقنعاً بصدده ـ الانسان. لماذا يولد

ولماذا يموت ؟ الوجود كان لغزاً كبيراً ومايزال كذلك.

بالنسبة للثقافة لااتذكر انها كانت تشكل لي في البداية سؤالاً يستوقفني.. ربما لانها كانت اكبر مني.. كنت منغمسة كلياً في القراءة.. في العطل الصيفية ثم في كل الاوقات تقريباً فيما بعد .. وكانت القراءة بحد ذاتها مغامرة مدهشة واكتشافاً جديداً في كل مرة اقرا فيها كتاباً جديداً كانت تلك العملية تثير انبهاري باستمرار. ولم اكن ادرك انني كنت امارس عملية ثقافية واضع اللبنات الاولى في شخصيتي الثقافية.. كنت ببساطة امارس حياتي عن طريق القراءة.

العمل كان ولايزال بالنسبة لي مسالة على شيء من القدسية. انه الحياة بعينها.. وبدونه لااستطيع ان اتصور ان مايعاش هو حياة.

● النتاج المبكر، قبل النشر، غالباً مايحذفه الكثير منا، او يتجاهله. هل مارست الدور ذاته، والى اي مدى تنظرين الان فيه الى تلك البدايات. وهل كانت هذه البدايات تحمل هذه النظرة الشمولية التي نراها في نتاجك الثقافي والادبي والاجتماعي. ومن كان اسبق ؟ النقد، القصة، البحث ؟

ـ لم يكن يوجد هناك ماكنت اشعر بضرورة تجاهله او حذفه. والمسالة ببساطة هي انني منذ ان وعيت الحياة وحتى اللحظة التي بدات اكتب فيها لم يخطر ببالي اطلاقاً انني ساكون، او انني اريد ان اكون كاتبة او ناقدة او كاتبة قصة. هذا امر كان خارج تفكيري تماماً. وحين بدات اقرا لم يكن ذلك وسيلة لبلوغ غاية معينة، وانما كانت القراءة تبدو لي حاجة حياتية كالماء والطعام. ولكن حين كبرت، وبدات مداركي تتشكل واخذت افهم الحياة بدات اشعر ان القراءة جزء اساسي من بنيتي الثقافية. وهكذا بدات اقرا بشكل اكثر وعياً. سابقاً كنت اقرا ما اجده، فيما بعد صرت اختار واقتني كتبي الخاصة. لانني كنت اريد ان اوسع معارفي في مختلف حقول المعرفة. ولم اكن افكر ابداً انني منها. كنت اريد ان اصبح رسامة وقطعت شوطاً لاباس به في هذا المجال.. غير انه في السنتين الاخيرتين من دراستي في معهد الفنون الجميلة، حدث تطور معهم قلب كل خططي في هذا الشان. فبعد ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨، شعرت انه كان لدي الكثير مما ينبغي ان اشرك الاخرين بمعرفته، او ان ابدي رايا في بعض ما يطرح في الساحة الثقافية. فبدات اترجم بعض المقالات من مجلات وصحف اجنبية، وقد ساعدني السيد نوري الراوي، وكان زميلي في معهد الفنون الجميلة، في تقديمي لعالم النشر، بعد فترة قصيرة شعرت ان الترجمة لاتستطيع ان تعبر عن ارائي انا، فبدات

الكتابة ومازال اتذكر المقال الاول الذي كتبته، وكان ايضاً اول مقال ينشر لي. وكان رداً على حديث اذاعي قدمته الكاتبة سميرة عزام حول الاحسان واهميته في حياة الانسان. وكانت الموضوعة التي طرحتها تتلخص في انه ينبغي ان تزال جميع الظروف التي تجعل من الاحسان ممارسة اجتماعية مقبولة اذ كنت ومازال

اعتقد ان الاحسان يجرح كرامة الانسان ويضع من يتلقاه في موضع ادنى من المحسن. ولذا لابد من ان توفر الفرصة لكل انسان للعمل كي لايضطر الى ان يمد يده للاخرين. قبل ان ابدا الكتابة لم اقم باية محاولة كتابية لقد دخلت مجال الكتابة دون مقدمات ودون تجربة سابقة. دخلت هذا المجال وانا مهياة ثقافياً وفكرياً ونفسياً، اذ كان لدي خزين لاباس به من المعلومات في مختلف حقول المعرفة. اما بالنسبة لمن كان اسبق مِن مَن. فقد بدات بالترجمة ثم الكتابة في الشؤون الفكرية والسياسية ثم النقد في مجال الادب والمسرح والفنون التشكيلية واخيراً القصة.

● ماذا تعني الكتابة لديك ؟

☆ ـ الكتابة تعني بالنسبة لي تحقيقاً ذاتياً ومبرر وجود وهي تعني ايضاً اعادة تجربة حياتية. فبعد ان اكون قد مررت بتجربة فكرية معينة او توصلت الى موقف معين بصدد قضية او مشكلة ما، واذا ماشعرت ان من الضروري ان اقدم خبرتي لغيري، فانني اعود فاعيش تلك التجربة كتابة.

☆ انها تحدٍ ذاتي. وكونها كذلك نابع من قانون شخصي وضعته انا لنفسي.. ان اي شيء اكتبه في اي مجال من مجالات اهتماماتي الثقافية، ينبغي ان يكون افضل من سابقه. وهذا يفترض بالطبع بحثاً جدياً وقاسياً في كثير من الاحيان، وعملية تثقيف ذاتي مستمرة.

☆ انها مسؤولية. فبعد ان بدات اكتب وبعد ان قدمت نفسي بصفة كاتبة اتخذت الكتابة بالنسبة لي بعداً جديداً، اذ انها غدت مسؤولية لا امام نفسي حسب، وانما امام الاخرين ايضاً. هذا يعني ان اكون صادقة مع نفسي وامينة لكل ما اكتب. فلا اسمح لنفسي ان اكتب في ماليس لي به معرفة حقيقية كافية او ما انا غير مقتنعة به قناعة كاملة او مالم يكن يشكل اضافة جديدة ومفيدة.

☆ وهي تعني ايضاً ان اقدم شيئاً جديداً ان لم يكن في الموضوع ففي الرؤية.

☆ ولعل ماهو اهم من كل هذه الامور، وفق موقع يتجاوز صفتي الشخصية، تعني الكتابة بالنسبة لي السعي، بحدود

امكانياتي، من اجل تقديم رؤية عربية مستقلة تمتلك حضوراً تاريخياً في اطار زماننا نحن، لا في اطار زمن الاخرين. متحررة من اية مؤثرات فكرية اجنبية سواء في مايتعلق بالقضايا الفكرية المطروحة في الساحة الثقافية او في مجال النقد الادبي او الفني

● الكتابة العربية المعاصرة، وبخاصة النقدية منها، متاثرة الى حد ما بالمنهجية الفكرية الغربية الا ترين معي، ونتيجة لتجارب عديدة، ان مثل هذه المنهجية تغيب الصراعات الاجتماعية والفكرية والانسانية ونحن في المنطقة العربية احوج ماتكون الى الثقافة داخل التاريخ لا الثقافة خارج التاريخ، بمعنى ان كتابة الكثيرين غائبة عن المشكلات العربية المعاصرة بارادتهم ؟!

ـ هذا صحيح للأسف لحد كبير. فنحن مانزال أسرى الثقافة الاوربية وغالباً مانحاول ان نجد حلولاً لمشاكلنا الفكرية او مايوحي بكونه جواز مرور الى عالم الفكر والثقافة في ما يطرحه الاخرون. بل واكثر من هذا ليس نادراً ان نجد بعض نتاجنا الادبي والفكري طافحاً برموز مستعارة في الميثولوجيا الاغريقية او بمقتطفات من الاداب الغربية، او بحشد هائل في اسماء واقوال كتاب ونقاد ومنظرين من الغرب. ارجو الا يفهم في كلامي هذا انني اعارض التفتح والتلاقح الثقافي بين الشعوب والامم. فانا في الواقع اتمنى ان يكون لكل فرد منا ثقافة موسوعية لاتقتصر على تنوع فروع المعرفة وانما تسعى الى تعدد مصادر المعرفة ايضا بقدر الامكان. غير ان ذلك ينبغي الا ياتي نتيجة لعملية استلاب ومصادرة فكرية وروحية ليصبح بالتالي عرضا مرضيا مزمنا يعكس ضمننا احساسا بالعجز والقصور، والا يحول دون أن تكون لنا شخصية ثقافية متميزة لها ثقلها المؤثر وان تكون لنا رؤية مستقلة تصدر عن ظروفنا النوعية واستجابة لاحتياجاتنا الفكرية والروحية والمادية ضمن زماننا هذا لا في اطار زمن الاخرين. هناك حقيقة لاينبغي لنا ان ننساها تلك هي اننا اعتمدنا لمدى بعيد على اوربا كمصدر ثقافي اساسي لنا منذ بداية التطور التربوي والثقافي في الوطن العربي في مطلع هذا القرن اواخر القرن الماضي بدء البعثات الدراسية الى عواصم اوربية غربية. فاذا كنا نجد مبرراً لهذا الواقع خلال العقود الاولى من هذا القرن وربما حتى الى مابعد الحرب العالمية الثانية بقليل، نظراً لافتقارنا حتى الى اوليات البنية الثقافية الوطنية والقومية المستقلة، لاسباب نعرفها جميعاً، فانني لا اجد اي مبرر لاستمرار هذه الوضعية وخاصة في مايتعلق بالقضايا الفكرية والمصيرية التي يعيشها وطننا العربي. صحيح انه قد تكون هناك حاجة لكيما نعتمد لحد ما في بعض احتياجاتنا المادية على الاخرين، وصحيح ايضا انه يمكن، بل يجب ان يكون هناك تواصل وتفتح ثقافي، غير انه لابد ان تكون لنا رؤيتنا الخاصة واستنتاجاتنا المستقلة، وحلولنا الخاصة. المناهج النقدية الاوربية ولدت من خلال التفاعلات والتطورات الادبية والفنية والفكرية في اتون التحولات المادية والاقتصادية والاجتماعية والعلمية في المجتمعات الاوربية، عبر عشرات العقود من السنين لو شئنا ان نتابع بروز وتطور الظاهرة النقدية. هذا يعني ان هذه الظاهرة ولدت وتطورت بصورة طبيعية تلقائية غير مفتعلة من خلال الظروف النوعية القائمة في كل مرحلة تاريخية، واستجابة لها. لقد مر الواقع الادبي والفني في اوربا، منذ عصر النهضة وحتى الوقت الراهن بمراحل تطور جدلية متعاقبة. وكان النقد يواكب هذه العملية. ومن هنا فليس من الصواب كما اعتقد ان نستقدم نظرية نقدية جاهزة ونحاول ان نطبقها بصورة قسرية على واقعنا الادبي الذي هو غير الواقع مايزال يمر في مرحلة التعبير الاجتماعي والسياسي والاقتصادي بصورة عامة، وهذا شيء طبيعي من حيث انه يتفق والمرحلة التطورية التي يمر بها الوطن العربي الذي مايزال يحفل بالعديد من مشاكل العالم الثالث التي ليست اقلها اهمية مشكلة الامية. والادب يفترض منه ان يتجه للجماهير العربية. وازاء هذا الواقع ماذا يحصل لو اننا حاولنا ان نطبق النظرية البنيوية مثلاً على نتاجنا الادبي ؟ انني لااظن اننا سنفعل اي شيء غير تغريب هذا النتاج وعزله عن ظرفه التاريخي. ولا اعتقد ان هذه هي مهمة النقد. غير ان هذا لاينبغي ضرورة دراسة المناهج الاوربية ومعرفة ظروف نشوئها وتطورها، ومدى امكانية الاستفادة منها لا من منطلق النقل الميكانيكي بالطبع، وانما من منطلق التطبيق المبدع الواعي ومن منطلق اغناء وتطوير معارفنا في مسعى من اجل استنباط وارساء مفاهيم وقيم ومعايير نقدية تستجيب لاحتياجاتنا الفكرية والروحية.

● في ضوء ذلك ندخل الى اهتمامك الكبير والمتزايد بالادب الصهيوني ودور هذا الادب في ترسيخ الوجود الصهيوني ارضاً وثقافة ووجوداً وحضارة بماذا تفسرين هذا الغياب ؟

ـ لنكن صريحين.. ان فلسطين بقيت لفترة طويلة، ولعلها ماتزال كذلك بالنسبة لقطاعات واسعة من الراي العام العربي، مجرد شعار سياسي يظهر في الشارع عندما تتازم الامور وتشتعل نيران الحروب. وعندما تهدأ الاوضاع، يتوارى الشعار

وينحسر عن ذاكرتنا. اما كقضية فانه لما يؤسف له اننا لم نعرفها كما ينبغي لنا ان نفعل. لقد دخلنا المدرسة الابتدائية وحررنا في المرحلة المتوسطة والاعدادية وتخرجنا من الكلية.. وعبر كل هذه الرحلة الطويلة درسنا اشياء كثيرة من بينها تواريخ الاقوام القديمة والحديثة وتواريخ بعض شعوب اوربا وجغرافيتها واطوال انهار العالم وجباله وتضاريسه ومهّاب رياحه وخطوط الطول والعرض و... و.. ولم نقرا سطراً واحدا عن فلسطين كقضية او عن الصهيونية ونشاتها واهدافها. واذا كان البعض منا قد اهتم بالقضية الفلسطينية وتعرف عليها وعلى الصهيونية فان ذلك قد جاء في مرحلة متاخرة ونتيجة لجهود شخصية وعبر ماقراناه في الصحف والمجلات والكتب المتخصصة. في حين نجد الصهيونية تعني عناية مركّزة لابتنشئة الجبال الجديدة من (الاسرائيليين) واليهود في مختلف ارجاء العالم طبقاً لمفاهيمها عبر المناهج المدرسية حسب، وانما تسعى ايضا من اجل صياغة افكار وعواطف الاطفال في اميريكا والغرب عموما طبقا لاهوائها وتعبئتهم ضد العرب من خلال افلام الكارتون التلفزيونية قبل سني الدراسة ومن خلال الكتب المدرسية التي تسهم في تاليفها اصابع صهيونية. هذا عدا عن انها تعنى عناية كبيرة بكل شيء عن العالم العربي من خلال معاهد متخصصة جامعية او مستقلة. هذا من ناحية. ومن ناحية اخرى، ولكي ننظر الى المسالة بعين منصفة، فان الاديب العربي، كان يقف لعهد قريب، وجها لوجه امام الوجود الاستعماري المباشر وغير المباشر، وهو مايزال يواجه مخلفات هذا الوجود في مختلف جوانب الحياة. والان وقد اصبحنا اكثر ادراكاً ومعرفة بالصهيونية وفلسفتها العرقية واهدافها ونواياها التوسعية، ضد الوطن العربي وطبيعتها الاستعمارية، فان غياب هذه القضية من الادب العربي لم يعد مقبولا. ليس المطلوب بالطبع ان يتحول الادب الى خطاب سياسي مباشر.. وهو لو فعل ذلك، الكف عن ان يكون ادبا. غير ان الملحمة الفلسطينية فيها من الاحداث والمآسي والفضائع ما يمكن ـ لو احسن التعامل معها ـ ان يخلق ادبا مجيدا خالدا لايقل عن اية رائعة من روائع الادب العالمي.

وعلى اية حال لابد من ايجاد حل لهذه المشكلة. فالشعب العربي لابد ان يطلع على الادب الصهيوني ليكون بامكانه ان يتعرف على التكوين الفكري والنفسي للمستوطن الصهيوني الذي يستطيع أن ينسف بيتا فلسطينيا على ساكنه او ان يكسر ايدي وارجل الفلسطينيين بالهراوات أو أن يدفنهم احياء دون ان ينتابه أدنى احساس ببشاعة ووحشية الجريمة التي يرتكبها بدم بارد. ومن اجل هذا اعتقد ان من الضروري ايضا انشاء معهد متخصص او هيئة متخصصة مهمتها دراسة الصهيونية والوجود اليهودي واليهودية لاسياسيا حسب وانما تاريخيا واجتماعيا واقتصاديا وسايكولوجيا الخ... وبصورة عمودية وافقية، بمعنى دراسة تاريخ هذه القضية منذ ماقبل ظهور اليهودية، وتاريخ التجمعات اليهودية انما وجدت عبر مختلف العصور، ودراسة الصهيونية منذ ظهور الفكرة الصهيونية في اوساط الغرب الاستعماري اللايهودي، وحتى الان، بما في ذلك بالطبع الادب الصهيوني.

● الا تعتقدين ان نتاج وثقافة العديد منا، خاصة وهي تغيّب الصراعات الاجتماعية، وتدير وجهها لايديولوجيات العصر المهمة، تسهم بشكل او باخر في ترسيخ الكيان الصهيوني ؟

ـ الكيان الصهيوني لم ينشأ بصورة تلقائية ـ لقد اوجد من قبل قوى دولية كان بمقدورها ان تقرر مصير شعوب العالم وخاصة في اسيا وافريقيا. وهو قائم حتى الان بفضل الدعم القوي المستمر والكبير الذي تحصل عليه اسرائيل من قبل دول عدة في مقدمتها امريكا. والمسالة ليست ببساطة ان مقالا او رواية او قصيدة يمكن ان تزعزع اسس الكيان الصهيوني، كما فعلت «رواية كوخ العم توم» للكاتبة الامريكية (هاربيت بيتشر ستو) التي ساهمت لحد كبير في اثارة مشاعر العداء للرق في امريكا فكانت الحرب الاهلية الامريكية. ولكن هل يعني هذا ان حضور القضية الفلسطينية بمختلف ابعادها في النتاج الفكري والادبي العربي عديم الجدوى ؟ انا شخصيا لا اعتقد ذلك. فمن حق كل انسان عربي ان يعرف حقيقة العدو الذي يحارب وان يعرف طبيعته والعوامل والمكونات والدوافع الاساسية لتفكيره والتي تتحكم بسلوكيته ومواقفه ونواياها ضدنا. هذا في مايتعلق بنا نحن العرب كطرف في القضية. النقطة الثانية ان من واجبنا نحن الكتاب والادباء و، ـانين ان نسعى من اجل كشف وتعرية حقيقة هذا العدو امام الراي العام العالمي ايضا. فمعظم شعوب العالم مضللة في مايمضي حقيقة الصهيونية واسرائيل نتيجة لعمليات التزييف وعمليات غسل الدفاع التي تمارسها اجهزة صهيونية متخصصة على نطاق العالم كله. انا اعترف ان هذه مهمة

ضخمة وليست في متناول يد الادباء والفنانين والكتاب بمفردهم. غير انها متخصصة مكرسة للقيام بهذه المهمة.

● كيف ترين النتاجات الفكرية لبعض النقاد العرب الذين عالجوا الادب الصهيوني، هل كانوا جادين مخلصين في ارائهم ام انهم كانوا واقعين تحت تاثير الاعلام الغربي وثقافته ؟

ـ هناك عدد محدود من الكتاب او النقاد العرب ممن استطاع ان يتناول هذه القضية سواء في مجال النقد الادبي او البحث الفكري تناولا عملياً يعكس رؤية مستقلة متحررة من تاثيرات المعالجات الغربية المنحازة للموقف الصهيوني. غير ان مايؤسف له ان عددا كبيرا ممن تناول القضية الصهيونية والمشكلة اليهودية لم يستطع ان يتخلص من تاثير المعالجات الصهيونية والغربية المنحازة، او النظرة الغيبية. لست اشك بالطبع في اخلاص الغالبية العظمى من هؤلاء للقضية الفلسطينية او القضية العربية عموما، غير ان المشكلة هي انهم لايتخذون موقفا نقديا متخصصا من المراجع التي يستعينون بها، وغالبيتها مراجع غربية منحازة. ونتيجة لذلك بتنا نرى في العديد من الكتب العربية التي يفترض انها ضد الصهيونية ذات الاسباب وذات الحجج التي يتمسك بها الفكر الصهيوني لتعزيز موقفه. من تلك الامور مثلا الطرد من فلسطين، النظر الى المشكلة اليهودية خارج سياقاتها التاريخية والاجتماعية والاقتصادية، واعتبارها مشكلة أزلية عامة، منح الصهيونية جذورا بعيدة الغور خلافا لحقيقة ان الصهيونية حركة حديثة لاتمتلك جذوراً تاريخية غير كونها إفرازا استعماريا ولد إبان القرن التاسع عشر مع تطور النظام الرأسمالي الى نظام امبريالي، واعتبار الصهيونية رد فعل للمشكلة اليهودية وحلا لها والخ..

● عرفت ان لديك كتابين عن الادب الصهيوني، احدهما قرات فهرسه فوجدته ضخماً، وبـ ٧٠٠ صفحة مخطوطة.. وقد انجز منذ سنوات لماذا لم ينشر لحد الان ؟!

ـ حقا لديَّ ـ الى جانب مخطوطة مجموعة قصصية ـ مخطوطتان الاولى وتضم مجموعة من الدراسات والمناقشات الفكرية لقضايا تتعلق بالصهيونية والمسالة الفلسطينية، وهي، اي الدراسات والمناقشات، بعض مما نشرت خلال العقد الاخير ١٩٧٧ ـ ١٩٨٧. وهذه المخطوطة جاهزة للطبع الا انني لم افاتح اي دار نشر بشان اصدارها حتى الان.

اما الثانية فهي دراسة نقدية للادب الصهيوني وعنوانها «الاسس الايدولوجية للادب الصهيوني». ولهذه المخطوطة قصة تعكس المازق المؤلم الذي يكاد يخنق الثقافة العربية. فبعد قصة كتابي السابق «هل ينبغي احراق كافكا» وما انطوت عليه من ملابسات عجيبة اضطرتني الى مطالبة الناشر بوقف توزيع الكتاب والتماس دائرة الرقابة ان تمنع دخوله الى العراق بسبب ما الحق به من تشويه، ثم القيام بإعادة طبعه لدى ناشر اخر، بعد هذه القصة تاتي قصة هذه المخطوطة.

ففي حزيران (يونيو) ١٩٨٥ انتهيت من اعداد المخطوطة بعد عمل متواصل استغرق خمسة اعوام بكاملها. وفي حينه عرض علي ناشر لي ثقة كبيرة به، ان يتولى طبع الكتاب. في الوقت نفسه فاتحني اخ مصري يعمل في افاق عربية، بشان طبع الكتاب من قبل الهيئة المصرية العامة للكتاب. فحبذت هذا العرض لسبب واحد فقط هو انني اردت ان اتحدى الصهيونية. واوضحت للناشر الاول موقفي هذا بصراحة. فلم يكن يسعه الا ان يبدي استعداده مجدداً لطبع الكتاب فيما لو حصلت اية عقبات. وبالفعل كتبت الى السيد رئيس الهيئة، وكان في حينه الدكتور عز الدين اسماعيل، بشان الموضوع. فرحب بالأمر وارسل لي برقية يستعجلني فيها الاسراع بارسال المخطوطة. في تشرين اول (اكتوبر) ارسلت المخطوطة اذ انني لم استطع تامين ارسالها قبل ذلك. ولكن مايؤسف له ان د. عز الدين اسماعيل كان قد نقل الى اكاديمية الفنون الجميلة وتم تعيين الدكتور سمير سرحان بدلا منه في رئاسة الهيئة. وبالطبع فقد اتصلت فورا بالدكتور سمير سرحان لأستوضح عن الموقف الجديد راجية في الوقت عينه ان يؤمن اعادة ارسال المخطوطة لي فيما اذا تعذر طبعها. وخلال الفترة الممتدة مابين تشرين اول (اكتوبر) ١٩٨٥ ولغاية الشهر الخامس من عام ١٩٨٧ بعثت للدكتور سمير سرحان عدة رسائل حول الموضوع وبنفس المضمون اعلاه، الى جانب رسائل بعث بها اليه الاخ المصري الذي اقترح عليّ طبع الكتاب عن طريق الهيئة عدا عن لقاءات شخصية قام بها اخوة مصريون اخرون مع الدكتور سمير سرحان حول الموضوع وبطلب مني، الا ان كل ماتلقيته صمتا مطبقا مع حجز المخطوطة، بالرغم من ان الأعراف الادبية تقتضي بابلاغ الكاتب بالموقف النهائي، سلباً او ايجاباً. وبعد جهود مضنية وبمساعدة كريمة من قبل اخ مصري كريم استطعت ان انتزع المخطوطة، التي استلمتها في اواخر أيار (مآيو) ١٩٨٧! انني لاادري بماذا افسر موقف الدكتور سمير سرحان. فالمخطوطة ليست موجهة

ضد الامة العربية او مصر او الشعب الفلسطيني. انها على العكس من ذلك تعري الادب الصهيوني وتكشف عن عنصريته وحقده على العرب جميعا والاساليب التي يخاطب بها جمهود قرائه في اوربا واميريكا وبقية انحاء العالم لتعبئتهم الى جانب الصهيونية، كما تكشف النوايا الخبيثة البعيدة المدى للمشروع الصهيوني ضد وطننا العربي، فلماذا احتجزها لمدة تقرب من عامين بالرغم من الحاحي المستمر ومطالبتي اياه ان يعيدها لي ؟

وعلى كل حال فبعد استلامي المخطوطة كتبت للناشر الاخر بشانها. وبعد فترة قصيرة وعند زيارته لبغداد سلمتها له. لكن سوء الطالع كما يبدو ظل ملازماً لها. فبسبب من تردي الاوضاع الاقتصادية في لبنان وانهيار الليرة اللبنانية والمشاكل المالية والتسويقية المترتبة على ذلك والتي اخذت تضغط على سوق الكتاب المطبوع في لبنان لم يعد بامكان الناشر طبع الكتاب الذي استلمت مخطوطته بعد ان قضت ثلاثة اشهر في باريس.

● ماهي رؤيتك الحديثة للادب الصهيوني المعاصر. فالكثير منها يجهل ابعاده، افكاره، واساليب ثقافته.

● نحن نعرف معرفة كاملة ان الصهيونية شوهت الادب العربي، واستثمرت انجازاته، كما استثمرت ارضه وافكاره الى اي مدى وصل هذا التشويه، وماهي الطرائق العملية لايقافه.

- الادب الصهيوني كما معروف هو الاداة الفنية للفكر الصهيوني. وهذا الادب بشكل، تاريخياً، ظاهرة استثنائية بين اداب الشعوب والاقوام الاخرى، وينفرد بميزات تشذ عن القاعدة العامة والشروط التي تحكم وتقرر بروز الظاهرة الادبية التي لايمكن ان تنشا من فراغ بشري - اجتماعي، من حيث ان الادب هو جزء من النظام او البناء الفوقي في ايما مجتمع وبالنسبة لايما قوم. وعلى خلاف ماهو الامر الطبيعي بالنسبة لاداب الاقوام الاخرى، فان الظاهرة الادبية الصهيونية، كانت بحاجة الى عملية قيصرية لكي تولد، حيث انها استنبتت، باديء ذي بدء، في تربة غير يهودية، قبل قيام القاعدة البشرية اليهودية التي تلتزم الصهيونية لها منهجاً في الحياة، والتي، اي القاعدة البشرية، يمكن ان ينبثق عنها، وبالتالي، وكتطور طبيعي تلقائي الادب والفن الصهيوني.

لقد وجدت المنابع الاولى والارضية الاساسية للادب الصهيوني في اطار الفكر البورجوازي الاوربي الغربي اللايهودي، الذي يعبر عن مصالح البورجوازية الغربية، ثم في إطار المصالح الاستعمارية التوسعية لهذه الطبقة نفسها التي اندغمت فيها كلا البورجوازية المسيحية واليهودية، في اعقاب حركة تحرير اليهود. وفي بدء الاندفاعة الاستعمارية الاوربية نحو العالم القديم، اسيا وافريقيا.

والادب الصهيوني ولد في مواقع جغرافية مختلفة وكتب بلغات مختلفة. دزرائيلي، (١٨٠٤ - ١٨٨١) رئيس الوزراء البريطاني، يكتب روايات صهيونية منذ عشرينات القرن التاسع عشر. الشاعرة الامريكية ايما لازاروس (١٨٤٩ - ١٨٨٧) تكتب قصائد صهيونية. جورج اليوت (١٨١٩ - ١٨٨٠) الكاتبة البريطانية وهي غير يهودية تكتب رواية صهيونية، دانييل ديروندا (١٨٧٦) تدعو فيها الى انشاء جمهورية يهودية في فلسطين.

من هنا يتضح لنا ان الادب الصهيوني ولد في المستويات العليا من المجتمع الغربي بصورة مفتعلة ومقلوبة ايضاً، اي قبل ان تكون له قاعدة بشرية اجتماعية يهودية ودون ان تكون له ارضية ادبية تاريخية يهودية.

لقد كان على الادب الصهيوني ان يقوم بمهمة لم يقم بها ادب غيره - كان عليه ان يكون راس الرمح في معركة طويلة مقبلة، تحارب في آن واحد، على جبهات متعددة تنطوي على متناقضات لاسبيل الى حلها او الموائمة في مابينها. لقد انطلقت الصهيونية من فراغ كلي يكتنف جميع المقولات والمفاهيم التي تشكل قاعدة دعواها، عدا عن انها تنهض على اساس لااخلاقي - لاانساني. من هنا فان عليها ان تحدد مهامها في اتجاهين توامين متوازيين : اتجاه ينفي واقعاً مادياً له قائماً حقاً الوجود والشعب العربي، واتجاه يثبت كياناً وهمياً مفترضاً لاوجود له، باعتباره وجوداً فعلياً قائماً حقاً : الوجود اليهودي وكان الفكر والادب الصهيوني مدركاً تماماً لحقيقة انه لايمتلك قاعدة بشرية، لكنه كان يدرك ايضاً ضخامة المشروع الذي يتطلع الى تحقيقه. ومن هنا استطاع ان يشخص ان امكانية تحقيق الحلم الصهيوني لاتكمن في صفوف اليهود، وانما في صف الراي العام العالمي، وبالدرجة الرئيسة، الاوربي الغربي، ثم الامريكي، فيما بعد. ومن هنا لم يكن الادب الصهيوني موجهاً للجماهير اليهودية بقدرماكان موجهاً للراي الاوربي والامريكي، بغية تجنيد الى جانب قضيته مادياً وادبياً ووجدانياً.

ازاء هذه الخصائص التي تحدد نشوء وطبيعة الادب الصيهوني، كان على الفكر الصهيوني وعلى هذا الادب بالتالي، ان يوجد له اساساً يقيم عليه دعواه. ولان الواقع المادي لايمكن ان يقدم مثل هذا الاساس، فقد تعين على هذا الفكر والادب ان ينطلق من دعواه من فراغ الاسطورة، جاعلاً منها معادلاً موضوعياً يوازن الدوافع المادية الحقيقية المعلنة للحركة الصهيونية واهدافها وكان عليه ان يكافح

من اجل تثبيت مقولات غيبية اسطورية خرافية تعود بجذورها الاولى الى الفكر الوثني القديم في مابين النهرين ووادي النيل ومجمل منطقة الشرق الاوسط، مستغلاً التراث اللاهوتي المسيحي والمؤثرات الانجيلية والتوراتية في الحضارة الاوربية، وبرغم ان الفكر والادب الصهيوني كان يتحرك في فراغ الاسطورة، وبرغم انه استعار ابعاد المطلق لتكون ابعاداً لقضيته التي وضعها خارج الزمان، الا انه كان مطلوباً ايضاً ان تظل تلك القضية محتفظة بمحدوديتها : فهي تنبع من قضية مغلقة لاتسمح لما في داخلها او ماهو خارجها بالنفاذ عبرها.. فهي تخص مجموعة «مختارة» من البشر دون غيرها من شعوب الارض. وكان ماكان وضع تلك المجموعة البشرية، نوعاً في حدود زمان ومكان معينين وسواء كانت موجودة ام غير موجودة في الحدود الزمانية والمكانية، فان لكل المجموعة موجودة في «المواصفات نفسها» في حدود كل زمان، وداخل اطار كل مكان، طالما لم يتح لها بعد ان تكون في «الموضع» «المختار» لها من قبل قوة غيبية ! وقد اتقن المفكرون والكتاب الصهاينة تقديم القضية في اطارها المطلق ـ المحدود، في آن معاً بشكل افلحوا معه في طمس حدود المتناهي وادغامها في اللامتناهي، وفي الغاء معالم الزائل ودمجها بالابدي. وفي مابين عمليتي الطمس والادغام، تضيع الحقيقة المادية الموضوعية، وتنعدم القدرة على تمييز ماهو واقع حقاً، وماهو ملفق حقاً، بالنسبة للغالبية العظمى مما شكل مايسمى الراي العام العالمي، وفي مثل هذا الطرح الضبابي المضلل (بالكسر) للقضية، فانه ليس بوسع قارئ الادب الصهيوني، اياً كانت انتماءاته الفكرية والسياسية والقومية، ومالم يكن على معرفة وافية بحقيقة الامر، وباساليب الصهيونية، الا ان يتيه في متاهات مغلقة، ليجد نفسه وهو يدور في دوامة الموضوعات والافكار والمفاهيم الصهيونية. ولاينتهي الامر عند مجرد الدوران في تلك الدوامة، وانما كثيراً مايجد نفسه في نهاية المطاف، مساهماً بوعي او بغير وعي في عملية غسل الدماغ التي تمارسها الصهيونية على نطاق العالم.

لقد وضعت الاسس التي تستند اليها الدعوى الصهيونية، الادب الصهيوني في مازق لايبدو ان هذا الادب يود الخروج منه. فعلى خلاف التيارات الادبية التي تندرج عموماً في اطار الفلسفة المادية او الفلسفة المثالية في رؤيتها للعالم، نجد ان الادب الصهيوني، مثله مثل الفكر الصهيوني، مضطر الى تبني الرؤيتين في ان معاً : المادية والمثالية: العلمانية والروحانية الغيبية. ففيما يعلن الفكر والادب الصهيوني كونه فكراً علمانياً حديثاً، وفيما لايجد الكثير من المفكرين والمنظرين الصهاينة غضاضة في الاعلان عن إلحادهم، نجده - اي الفكر والادب - من ناحية ثانية، مضطراً لتبني موضوعات وافكار ومفاهيم مثالية غيبية روحانية، مستمدة من خرافة الاساطير التوراتية.

هناك موضوعات ومفاهيم وافكار اساسية تشكل الهيكل العظمى والمقومات الاساسية للادب الصهيوني. وهي ذات الموضوعات والمفاهيم والافكار التي يقوم عليها الفكر الصهيوني : اللاسامية، الليل اليهودي، الشتات، الاضطهاد، الطرد من فلسطين، الحق التاريخي، الاختيار الالهي، العودة، الوطن القومي، الوحدة العضوية اليهودية، القومية اليهودية الخلاص، الغاء الوجود العربي والغاء الحضارة العربية وتشويه صورة الانسان العربي، الخ... كما ان هناك ادوات ومفردات وظيفية كثيراً ماتتكرر في الاعمال الادبية الصهيونية منها : الحلم، الكابوس، الساعة، الهلوسة، العشب، غرف الغاز، معسكرات الاعتقال، النازية، القطار، السفينة، الخ... والى جانب هذا، فانه يندر إن لم يكن من المستحيل، ان نجد عملاً ادبياً صهيونياً دون اشارات او رموز او مناسبات تراثية ـ دينية . ولعل ابرز تلك الاشارات الاسماء اليهودية التوراتية مثل ديفيد وغولياث، وراعوث، واستر وهامان، ويايل وجدعون واهود، وناثان، الخ.. اضافة الى الاعياد والمناسبات الدينية.

برغم مايمارسه الادب الصهيوني من تزييف وتحريف بهدف طمس معالم الواقع المادي، فانه ينتهج عموماً اسلوباً يمنح القارئ احساساً بكونه ادباً واقعياً موضوعياً، يستمد مادته الاساسية وشخصياته من الواقع الحي. وهو لابد ان يلجا الى مثل هذا الاسلوب، طالما كان ادب قضية سياسية يشكل التاريخ واحداً من مرتكزاتها الاساسية. انه يقوم مقام بيان سياسي تعبوي. ومن هنا فانه يستعير الكثير من الاحداث التاريخية والمفردات والرموز والشخصيات التاريخية، بعد اخضاعها لعملية تحريف وتكييف واقلمة طبقاً لمستلزمات تلك القضية. وباستعارته احداثاً وشخصيات تاريخية حقيقية، فانه انما يستهدف قبل كل شيء، منح مايقوم به من تزوير وتلفيق، مصداقية الحدث الفعلي، فيكون من العسير على من يجهل القضية وابعادها التاريخية والسياسية، ومن يجهل الحقائق التاريخية ـ وهم غالبية قراء هذا الادب ـ ان يميز بين ماهو قائم حقاً وبين ماهو مزيف حقاً. فنلتقي بلورنس العرب في رواية «هوذا النار» مثلاً وبالسادات في رواية «اسوان» وهناك في هذه الرواية اشارة لقبر جمال عبد الناصر بعد ان نقله الكاتب من القاهرة الى قمة اسوان الخ... البطل اليهودي

الصهيوني ينحدر دوماً تقريباً من الشريحة المثقفة من الطبقة الوسطى: شعراء، كتاب، فنانين، اطباء، علماء، مزارعين، الخ... ومن الصعب ان نلتقي بشخصية تاجر او مراب. وإذا حدث وان التقينا بنمط كهذا، فانه يمثل عموماً شخصية مرفوضة اجتماعياً. والابطال الصهاينة قبل اقامة الكيان الصهيوني، او الذين في مايسمى «المنفى» مقتلعو الجذور.. انهم يطفون على السطح فوق ارض متحركة طالما كانوا بلا وطن.. وكثيراً ماتشكل السفينة او القطار المكان او جانباً من المكان الذي يشكل مسرح الاحداث او جزءاً من المشهد، تعبيراً عن حالة اللااستقرار او التبعثر اليهودي خارج اسرائيل.

في ابرز المعالجات التي يلجا اليها الكتّاب الصهاينة، المعالجة العاطفية في اطار مايمكن تسميته «بالواقعية الصهيونية» التي تعتمد ماذكرته انفاً حول توظيف التاريخ بمختلف جوانبه وابعاده، لينفذوا من خلال ذلك الى عقل القارىء وقناعاته. والطابع الميلو درامي غالباً مايسم هذا الادب الذي يتسم عموماً بالوضوح والمباشرة ايضاً.

● علاقة الايديولوجية الصهيونية بالموروث الديني ككل. ترى الى اي مدى استطاعت الصهيونية خلخلة العمق الميثولوجي للاقوام العربية القديمة.

ـ علاقة الايديولوجية الصهيونية بالموروث الديني علاقة نفعية (براغماتية) انتهازية وظيفية انتقائية وغير متوازنة. وكونها كذلك اي اتصافها بكل هذه الصفات ياتي من حقيقة انها لاتقوم على اساس الايمان بهذا الموروث كعقيدة، وانما على اساس وظيفي بحت. ومن هنا فهي تتبنى مايلائم اغراضها ومبادئها واهدافها وتوظفه لحسابها، وترفض مايغاير ذلك او يتناقض معه. ففي الوقت الذي تقدم فيه الصهيونية نفسها على انها حركة علمانية سياسية ولاتتردد في اعلان الحادها ورفضها للرب، نجدها تتبنى اسطورة «ميثاق» هذا الرب المرفوض نفسه مع ابراهيم الذي ينسب اليهود انفسهم اليه بالرغم من حقيقة ان ابراهيم (حوالي ١٩٠٠ ق. م.) ظهر قبل ظهور العقيدة اليهودية وقبل ظهور موسى (حوالي ١٣٠٠ ق. م.) اي قرابة ٦٠٠ عام. كما تتبنى، طبقاً لهذا «الميثاق» مقولة «ارض الميعاد» الممتدة مابين النيل والفرات، ومقولة «الشعب المختار» وماتنطوي عليه ضمناً «التفوق والعبقرية اليهودية» والخ... وفي الوقت الذي تنكر فيه الصهيونية «المسيح» وفكرة «العودة» بقيادة المسيح، وفي الوقت الذي ترفض فيه «مفهوم العودة» طبقاً للرؤية التلمودية التي تقصر «العودة» على يهود بابل، نجدها تتبنى «الرؤيا المسيحانية» بصدد الخلاص والعودة الى فلسطين ولكن بغير قيادة المسيح وانما بجهد بشري محدودة بداية سريان مفعول «العودة» بسقوط الهيكل عام ٧٠م. مستثنية اليهود الشرقيين، مع قصرها على اليهود الغربيين الذين لاعلاقة لهم، لا إثنية ولا ثقافية ولاقومية ولاحضارية، لا باليهود الساميين القدامى الذين عاشوا في جزء من فلسطين الى جانب سكانها من الاقوام العربية القديمة، ولاعلاقة انتمائية تاريخية ـ جغرافية لهم بارض فلسطين. وفي الوقت الذي تتبنى فيه الصهيونية مقولة «الشعب المختار» بالرغم من ان هذه العلاقة تستند الى الرباط الميتافيزيكي بين الرب واليهود، والتي تقوم اساساً على فكرة ان الميتافيزيكي بين الرب واليهود، وتفضيلهم على الجنس البشري مشروطة بالتزام اليهود باليهودية وبأوامر الرب وامتثالهم لارادته التي اختارت طريق العذاب والالام قدراً لهم بوصف ذلك اداة تطهير وتسام ترفعهم فوق كل الشعوب ـ وذلك طبقاً للفكر اللاهوتي اليهودي ـ فانها، اي الصهيونية، ترفض ماتقضي به العقيدة اليهودية من مسالة تسيس اسرائيل، حيث انها ترفض صراحة ودونما اي لبس او ابهام اقامة دولة يهودية نظراً الى ان ذلك يشغلهم عن اداء واجباتهم والتزاماتهم تجاه الرب، مما يعني بالنتيجة، نهاية اليهودية كعقيدة، وبالتالي نهاية الوجود اليهودي الذي يفقد مبرر وجوده بانتفاء العقيدة اليهودية، مما يعني اخيراً نهاية اسطورة «الشعب المختار». وفي الوقت الذي ترفض فيه الصهيونية فكرة غريبة تنطوي على رغبة ملموسة واضحة على ارتداد المسيحية الى اليهودية والصهيونية وذلك من خلال تحول اشخاص مسيحيين الى العقيدة اليهودية وانضوائهم تحت راية اسرائيل والصهيونية. وعلى سبيل المثال اذكر في هذا الصدد رواية هرتزل (الارض القديمة ـ الجديدة) و (اكسودس) و (ميلا ١٨) للكاتب الصهيوني ليون اوريس، و رواية (هوذا النار) لبلانكفورت، ورواية (إيفا) للكاتب ليفين، و (غبار) ليائيل دايان. وفي الوقت الذي ترفض الصهيونية فيه التراث الديني اليهودي باعتباره افرازا غيبياً للمنفى او الشتات نجدها تتمسك بهذا التراث باعتباره تجسيداً لما يسمى بالعبقرية اليهودية. وفيما تدعي الصهيونية ان اليهود خلاصة الحضارة البشرية وتزعم انه لاتوجد في العالم ثقافة لايقف اليهود وراءها، وان دولتهم جسر تمر عليه الحضارة الى الشرق المتخلف، فانها لاتتردد عن الاعلان عن اعتزازها بمن تسميهم «الابطال الشعبيين» في التراث الديني اليهودي الذين ترتبط اسماؤهم واعمالهم بابشع الجرائم والممارسات الهمجية في تاريخ الانسانية قبل يشوع

وجدعون واهود ويائيل والخ... بل ونجدها تتبنى وتطبق كامل التراث العسكري التو راتي الذي دشنه يشوع والذي يلزم الجنود الاسرائيليين بحرق وابادة كل مدينة تطاها اقدامهم بكل مافيها حتى الاطفال والشيوخ والنساء والحيوان والشجر ! هذه مجرد اشارات سريعة لما يحفل به الفكر الصهيوني من تناقضات في موقفه من التراث الديني اليهودي. غير ان ثمة تناقضاً او مفارقة لابد من الاشارة اليها قبل انهاء حديثي عن هذه المسالة. ففي الوقت الذي ترفض فيه الصهيونية العقيدة اليهودية فانها تقيم دعواها القومية على اساس الدين اليهودي !

اما في ما يخص الشق الثاني من السؤال فالصهيونية ليس لها وجود تاريخي بعيد وانما هي تنظيم سياسي حديث اوجد في القرن التاسع عشر لاغراض استعمارية ليس هنا مجال الخوض فيها. غير ان الذي حدث هو ان اليهود القدامى استولوا على كم هائل من التراث الميثولوجي الذي ابدعه سكان المنطقة وقدموه في مابعد على انه تراث يهودي. والغريب في الامر ان هذه الفرية انطلت على عدد كبير من الباحثين العلماء الاثاريين، وبالرغم من حقيقة ان اية بنية فكرية ثقافية - وفي الحالة التي نحن بصددها، البنية الميثولوجية - لايمكن ان تنشا وتنمو وتبلغ مرحلة النضج والاكتمال الا في اطار بنية حضارية مستقرة وعبر مئات بل الاف السنين. وهو الشيء الذي حصل بالنسبة لسكان وادي الرافدين ووادي النيل. هذا في حين ان اليهود القدامى كانوا يفتقرون كلية الى هذا الشرط الاساسي من شروط البناء الحضاري. فطيلة الفترة التي اقاموا خلالها في جزء من فلسطين منذ الغزو اليشوعي ١٣٠٠ ق. م. وحتى السبي البابلي الاخير ٥٨١ ق. م. كانوا في حالة صراع تكاد تكون مستمرة مع الاقوام المجاورة او في مابينهم، او انهم كانوا - باستثناء فترة محدودة في عهد الملك داود وسليمان - عرضة للغزو والسيطرة الاجنبية ابتداءاً من الفراعنة والاشوريين والبابليين فالفرس والاغريق والرومان. وطيلة هذه الفترة لانستطيع ان نجد شاهداً واحداً يثبت انهم استطاعوا ان يقيموا بيئة حضارية متميزة تفرز من بين ماتفرز عطاءاً فكرياً متفرداً. حتى ان اليهودية نفسها لم تتبلور وتاخذ شكلها النهائي كبيئة فكرية متكاملة الا في بابل حيث، ان فكرة التوحيد كانت في صراع مستمر مع الوثنية حتى الى مابعد انقسام المملكة. وفقط في عهد يوشيا الذي تولى الحكم في سنة ٦٣٩ ق. م. تمّ تدمير المذابح والهياكل والاصنام التي اقامها اليهود في اسرائيل ويهودا. ولعل هذا يفسر لم لم يقم اليهود بتدوين مايعرف بالتراث الديني اثناء الفترة التي عاشوا خلالها في فلسطين والتي تزيد على ٨٠٠ عام ابتداء من ١٣٠٠ ق. م. وحتى ٥٨١ ق. م.. ولماذا شرعوا بعملية التدوين في بابل نفسها ابان سني مايعرف بالسبي البابلي علماً ان الذين تم ترحيلهم الى بابل لم يكونوا غير قلة من اليهود الذين بقيت غالبيتهم العظمى حيث كانت في فلسطين.

لقد وجد الربانيون اليهود الذين بداوا تدوين التوارة في بابل ثروة ميثولوجية هائلة فراحوا يغرفون منها الى جانب ماكان اسلافهم من الغزاة الاسرائيليين قد نقلوه معهم من التراث الميثولوجي المصري والحكم المصرية. ومن ابرز الامثلة على ذلك اسطورة الطوفان وحكاية شجرة المعرفة واسطورة ولادة الملك سرجون وقصة الخلق ونقلها السنوات السبع من ادب وادي الرافدين. وقصة الاخوين باتا وانوبيس التي تناظرها قصة يوسف، وتحريم بعض الحيوانات مثل الخنزير، من الادب المصري القديم. وهذا عدا عن تشريعات حمورابي التي نقلوا بعض فقراتها، ونشيد الانشاد المقتبس عن طقوس الزواج المقدس السومري، اضافة الى ان العديد من الحكم والامثال التي ترد في سفري جامعة واقال وبعض مزامير داود مستمدة من الحكم والترانيم المصرية القديمة. هذا عدا عن ان اهم حدث في تاريخ الفكر البشري : فكرة التوحيد مستمدة من ديانة اتون التوحيدية التي نادى بها امنحوتب الرابع (اخناتون). مع ملاحظة ان فكرة التوحيد اليهودية ليست توحيدية تماماً اذ انها تقر فكرة تعدد الالهة، «والرب» الذي عبدوه، رب خاص باليهود حسب وهو ليس رب الاقوام والشعوب الاخرى. والتوراة لا ترفض الهة الاقوام الاخرى. هذا يعني ان فكرة التوحيد اليهودية اكثر تخلفاً من فكرة ديانة اخناتون التي تعتبر «اتون» الهاً وحيداً للكون كله. ومما له مغزى في هذا الشان ان اليهود كانوا على درجة من التخلف بحيث انهم لم يستطيعوا ان يدركوا فكرة الالوهيه بصورة تجريدية، وانما عبروا عنها بشكل حسي منظور. فاذا لم يكن الرب «عجلاً» من الذهب، فانه يتخذ شكل «نار» في عليقة ليلاً او «عموداً من الدخان» يسير امامهم نهاراً. بل انه يتزوج اسرائيل ثم يطلقها ويعطيها كتاب طلاقها بع ان خانته ! (ارميا - ٣ : ٨)

● هل يوجد ادب غربي صهيوني موجه ضد العرب ؟ لماذا لم تجر عملية فضح مثل هذا الادب، وهل لديك امثلة عنه ؟

٦ - ان جزءاً كبيراً من الادب الصهيوني يكتب من قبل كتاب صهاينة غير اسرائيليين : امريكيون، المان، فرنسيون، انكليز.. الخ... وهو يكتب بلغاتهم الاصلية، وليس بالعبرية. وهو موجه

بالدرجة الاولى للشعوب التي تتكلم تلك اللغات اذ انه ادب تعبئة هدفه تعبئة تلك الشعوب الى جانب الصهيونية وضد العرب. وبالطبع هناك كتاب صهاينة غير يهود. اما لماذا لم تجر عملية فضح لهذا الادب. لاادري. انا نفسي اسال هذا السؤال ايضاً. وبالمناسبة اعود فاسال هنا لماذا لم ينشر كتابي «الاسس الايديولوجية للادب الصهيوني» ولماذا جُمد لمدة سنتين تقريباً وهو يقوم بهذه العملية بالضبط.. فضح الادب الصهيوني.

• مامدى وعينا النقدي ـ الثقافي ازاء ظاهرة الادب الصهيوني المعاصر ؟ في كتابك عن كافكا «هل ينبغي احراق كافكا»، وجدنا وعياً نقدياً معاصراً للكشف عن الزيف الفكري والحضاري للصهيونية دون ان يقع كافكا ضحية لها ؟

ـ الوعي النقدي ينطلق من قنوات عدة ياتي في مقدمتها الادب نفسه ضمن سياقه التاريخي ودلالاته الفكرية والثقافية في اطار بناء حضاري زمكاني عبر منظور عقائدي فلسفي اجتماعي، ديني الخ.. وقد يجد محفزاته في الماضي البعيد وما يخلفه من موروث ادبي ميثولوجي او ثقافي عام مما يمكن ان يكون له حضور فاعل ومؤثر في الزمن الحاضر او المستقبل. من هنا فان الوعي النقدي لايمكن ان يكون منفصلاً عن الادب

والاطار الفكري او الفلسفي او الاجتماعي الذي ينبثق عنه هذا الادب، وبقدر تعلق الأمر بالمسالة التي نحن بصددها : مدى وعينا النقدي ازاء ظاهرة الادب الصهيوني، فان مايؤسف له حقاً انه يكاد يقف عند درجة الصفر، اذا ماأخذنا بعين الاعتبار الكم الهائل والمتزايد ابداً من النتاج الادبي والفني الصهيوني لا في اسرائيل وحدها وانما في ارجاء واسعة من العالم وخاصة في اوربا وامريكا، وليس فقط في مجال الادب المحض وانما ايضا في مجال السينما والتلفزيون والمسرح الخ.. واذا كانت الحالة التي نعاني منها تبدو ظاهرياً على انها حالة طبيعية او نتيجة بديهية بسبب من حقيقة كون الادب الصهيوني ادباً مجهولاً بالنسبة لنا، لحد كبير، فان

مالايمكن ان نجد له مبرراً بصدد بعض، او ربما القسم الاعظم من الدراسات النقدية العربية التي نشرت مؤخراً عن الادب الصهيوني ، هو انها تكشف عن قصور كبير في العدة الثقافية التي ينبغي

ان يتسلح بها ناقد الادب الصهيوني قبل ان يقرر ولوج هذا الميدان. ان هذا الادب، ادب قضية سياسية عقائدية ذات ابعاد تاريخية، فرضت عليها قدراً كبيراً من التزييف والتحريف والتلفيق والتشويه رافق هذه القضية، بصورة متعمدة، في كل منعطفاتها ومسالكها. ولم تقتصر عملية التزوير هذه على هذه القضية بحد ذاتها، وانما كان مطلوباً ان يطال تاريخ اليهود انفسهم منذ اقدم العصور وحتى الان في اي موقع كانوا، في الشرق والغرب، ومن هنا فانه يتعين على ناقد الادب الصهيوني ان يكون على معرفة عميقة ووافية بكل خلفيات هذه القضية وابعادها ودوافعها الخ.. وكذلك بالأطر التاريخية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية الخ.. التي اطرت حياة اليهود منذ القدم وحتى الان في مختلف اوطانهم سواء كان ذلك بالنسبة لليهود الشرقيين او الغربيين. ان هذا شرط اساسي وجوهري بالنسبة لأية دراسةللادب الصهيوني، اذ ان دراسة هذا الادب لاتقتصر على التحليل والتركيب والاستنتاج والتقويم او سبر الاسس العقائدية والفكرية والنفسية والتاريخية والاسطورية الخ.. التي ينطلق منها، وانما تعني ايضاً الكشف عما فيه من تزوير من جهة، والكشف عن الحقائق المادية ـ التاريخية التي يسعى الى الغائها وطمسها، والكشف عن «الحقائق» الملفقة التي يهدف الى ترويجها. ولااعتقد ان مهمة كهذه مهمة يسيرة، لكنها ضرورية جداً. فدراسة الادب الصهيوني ليست ترفاً فكرياً اوثقافياً، وانما هي جزء من المعركة في واحد من اهم ميادينها :

المعركة الفكرية. ومن هنا فاذا لم تكن تملك تلك المعرفة الجوهرية كيف يتسنى لك ادراك ابعاد ومرامي هذا الادب ومايمارسه من تلفيق وكيف تستطيع الافلات من ذلك الكم الهائل الاخطبوطي المظلل الذي ينشره الادب والفكر الصهيوني ؟!

وافضل مثال يمكن ان يوضح لنا مايمكن ان يؤدي اليه غياب مثل هذه المعرفة، مايتعلق بقضية كافكا. فبالرغم من اننا نستطيع ان نجد في ادب كافكا ما يناقض الفكر الصهيوني والادعاءات الصهيونية، ومايمكن ان يوظف لصالح قضيتنا في المعركة الفكرية ضد الصهيونية، نجد عدداً من الكتاب العرب يصرون على اعتبار ادب كافكا ادباً صهيونياً، بالرغم من الفوارق والاختلافات الصارخة بين ادب كافكا والادب الصهيوني سواء من ناحية الموضوعات والافكار التي يعالجها الادبان او من ناحية الاسلوب والمعالجة، او الخصائص والسمات التي تميز كلاً من هذين الادبين.

من الاسباب الاخرى التي ادت الى هذا الخلط بين ادب كافكا والادب الصهيوني هو ان الانطلاق في معالجة ادب كافكا غالبا مايجري من خارج النص لا من داخله كما ينبغي له ان يكون، دون محاولة سبر اعماق النص واستجلاء ابعاده الفكرية والفلسفية والاجتماعية من خلال اكتشاف العلاقات الداخلية

المتبادلة التأثير، وارتباطها بتكوينه الفكري والذهني والنفسي، ومن ثم استجلاء العلاقة الجدلية بين عالمه الباطني والعالم الخارجي وتأثيرات ذلك على النص. اضافة الى محاولة اسقاط معان او مضامين فكرية او قيم معينة مستقاة من نصوص لا علاقة لها بالنص الكافكوي كالتوراة مثلاً على ادب كافكا لمجرد احتواء هذا الادب على مفردة او مايشير في معناه الى مفردة يتفق ان ترد في التوراة دون محاولة تمحيص ماتنطوي عليه تلك المفردة او الاشارة من مضامين او علاقات من خلال السياق الذي ترد فيه سواء في النص الكافكوي او النص التوراتي، مما يؤدي بالتالي الى الفشل في استجلاء المعاني والمضامين الحقيقية في النص الكافكوي وكذلك الفشل في فهم وتحليل الرمز الكافكوي.

سبب اخر للاخفاق في تقويم النص الكافكوي هو الاعتماد الى حد كبير ان لم يكن كلي، في الوصول الى نتائج نهائية بصدد فكر كافكا وتحديد هويته الفلسفية على الموقف النقدي الغربي الذي ينطلق في معالجاته من التيارات الفكرية السائدة في الساحة الاوربية او الامريكية، وهذه جميعاً لايعنيها باي حال من الاحوال القضية العربية والماساة الفلسطينية؛ او على النقد الصهيوني الذي يهمه جداً ان يدرج كافكا في قائمة الاسماء الصيهونية مستغلاً ما يتميز به ادب كافكا من غموض ناسياً ان هذه الخاصة بالذات من خصائص الادب الكافكوي تشكل ادانة صريحة للنقاد الصهاينة، وتكشف عن زيفهم من حيث انها تناقض تناقضاً جوهرياً مع اهم وابرز مايتسم به الادب الصهيوني بوصفه ادباً سياسياً عقائدياً تعبوياً : الوضوح والمباشرة اذ انه بهذه الطريقة فقط يتمكن من ايصال رسالته الى القارىء.

● كيف تطرح الثقافة الصهيونية الشخصية العربية خاصة في ادبها وثقافتها وصحافتها ؟ ماهي الخصائص الفكرية التي ترى الصهيونية بها هذه الشخصية ؟!

- ان من الصعب الرد على هذا السؤال بكل جوانبه وتفاصيله، في هذه العجالة، لشدة ماينطوي عليه من تفرعات وتوجهات وصور يتطلب البحث فيها عشرات الصفحات. غير انه باختصار شديد جداً يمكن القول ان الشخصية العربية، كما تطرحها الصهيونية سواء في المستوى الفكري او في مجال الادب والفن (سينما، مسرح، تلفزيون الخ...) تنطلق من رؤية ايديولوجية واضحة ذات اهداف محدودة تبرر الاستيلاء، على ارض فلسطين وافراغها من سكانها، وتمنح تلك العملية اللااخلاقية واللاانسانية سمة شرعية طبقاً لمنطق الفلسفة الاستعمارية الكولونيالية. وتتجسد هذه الرؤية في مقولتين اساسيتين : اولاهما الغاء الوجود العربي ويتعلق هذا بالشعب الفلسطيني صاحب الارض والذي يعيش فوقها منذ اقدم العصور. ومن هنا جاء شعار «ارض بلا شعب لشعب بلا وطن» الصهيوني المعروف. ومن الواضح ان الشق الاول من هذا الشعار يعتبر ارض فلسطين خالية لاسكان فيها. وعلى هذا فلو ان قوماً جاءوا الى هذه الارض الخالية واقاموا فيها فان ذلك لايمكن ان يعتبر اغتصاباً لارض من سكانها، كما لايمكن ان يعتبر جريمة اخلاقية. ولا يوجد في القوانين والانظمة الدولية، مايعارض او يرفض السماح بالسكن في ارض خالية لااصحاب لها. غير ان الواقع شيء ولغة الشعارات شيء اخر .. ففلسطين لم تكن، في اي يوم من الايام، خالية من السكان. وحين جاء المستوطنون الصهاينة الاوائل، اصطدموا بهذه الحقيقة. فكان على الفكر الصهيوني ان يجد حلاً لهذه المشكلة.. ولم يكن ذلك شيئاً عسيراً على فكر التزوير والتزييف والتحريف. وهكذا انبثقت المقولة الثانية التي تعترف بوجود «عرب»، في فلسطين. غير انها تصور هذا الوجود على انه وجود بدوي محدود مبعثر في اطراف الصحراء، وجود متخلف، متحلل متفسخ لا اخلاقي، لا انساني، بل وحتى انه انثروبولوجياً يحتل مرتبة ادنى من كل الاعراق البشرية - نفس النظرية النازية التي كانت تضع اليهود في ادنى السلم البشري. وهذه المقولة لاتنطبق على الفلسطينيين فقط وانما تشمل العرب جميعاً. وهكذا ومن خلال هذه النظرة نلتقي بالمبدا الدارويني «البقاء للاصلح»، مطبقاً على العلاقات البشرية. فمن خلال هذه الصورة المتخلفة التي ترسمها الصهيونية للعربي، تحاول ان تجد «مسوغاً اخلاقياً»، طبقاً للمفهوم الاستعماري العرقي بالطبع للاستيلاء على ارض فلسطين - مجموعات مبعثرة في اطراف الصحراء بالاضافة الى الصفات الاخرى التي تلصقها بهم، لاتكون شعباً ولاتنشىء وطناً. وطالما كانت هذه المجموعات البدوية عاجزة عن استغلال الموارد الطبيعية المختزنة في الارض الفلسطينية التي «اعطاها» الرب لليهود الذين «طردوا» منها بعد ان «حولوها» الى ارض لبن وعسل، فان «من حق اليهود» ان «يعودوا» اليها ليحولوها من جديد الى مزارع خضراء.

☆ ☆ ☆ ☆

بنك الاعضاء

✡ الى : هناء ابراهيم

عادل كامل •

لم ار في حياتي مساءً عذباً كالذي بدا ، ونحن في الوادي ، كما حدث في الصيف الماضي . كنا في رحلة ، نتمتع باجازة بعيداً عن مشاق العمل .. انا وثلاثة من الاصدقاء . كنا في عمر واحد ومن جيل واحد ، نميل للمرح رغم اننا كنا نشكو من كآبات وهمية .. بيد ان الانسان ، بعد سن الاربعين ، لايمتلك بيسر قدرة الموازنة بين المرح والاحزان المفاجئة . لذا تراه كما حدث لنا ونحن نشهد اختفاء اخر شعاع محمر للشمس وراء الجبال الشاهقة ، ميالاً للتحرر من نفسه . يالها من لحظة انفجار ، تلك عندما قال صالح ، لنغطس في الماء . ذلك لاننا ، بشرود محبب وخفي ، عدنا للطفولة . قال صالح ، حذار من الغرق . لكننا كنا نعلم ان ذلك مجرد مزاح .. فهل يحدث ان يغرق الانسان في قدح ماء ؟ كانت مزحة ومضت .. بعدها رحنا نستحم بملابسنا . لم يفكر أيٌ منا بالبلل .. بالاشياء التي ستتلف . كنا في سن الطفولة . وعندما صرخ صالح مرة ثانية بان ماء الوادي قد يجرف ايا منا رحنا نزداد لهواً ، صخبا . ما اجمل ذلك المساء ونحن نوقف تيار الزمن .. نتحدى امواج مياه الوادي ، تحت الاشجار الخضراء الداكنة ، والسكون يحيط بنا من الجهات كلها ، ونحن نعود الى زمن سحيق ، بلا ذاكرة ، نلهو كما كنا نفعل في الماضي ، عندما تعلمنا السباحة ثم فجاة كبرنا ولم نعد نذهب الى النهر ، ولم نعد نسمح لاطفالنا بالذهاب الى النهر خشية الموت غرقاً . لقد قال لي علي ، وهو يضرب بيده اليمنى الماء ، بانه يخاف النار . رباه لماذا الحديث دائماً عن الاشياء التي تجرّنا الى الخوف . كلا . قلت انا لااخاف من النار ولا من الماء ولا من تسلق الجبال . انا لااخاف حتى من الموت . إنما صرخ نهاد ، نهاد الوديع العذب مثل ذلك المساء ، بان علينا ان نسكت . حسنا . ساد الصمت كاننا حدسنا عدواً يتربص بنا . ثم قال بصوت ناعس .

- علينا ان لانسرف باللهو

ذهبت كلماته ادراج الرياح . كنا نريد ان ننسى المدينة ننسى بغداد .. ننسى طوابق دائرتنا العتيدة ، ننسى صخب العجلات وضوضاء المقاهي وغبار الشوارع . كنا نريد الامساك بشيء يفلت منا .. أو بشيء ما نريد الامساك به . اننا في اجازة وليس في عملنا ما يخدش حتى الماء . فلماذا نقنن حتى اللعب ؟ قالها علي ، وضرب الماء بقوة .

كان المصباح الوحيد الذي يضيء المكان يرسل اشعته الى مسافة تدلنا على خيمتنا ، حيث سنعود لها ، بعد ساعة ، لنواصل سهرنا كان هذا هو اليوم الاخير من الرحلة .. وكنا لانريد ان ينتهي زمن المرح .. وقت اللعب الذي اعاد لنا الكثير من حيوية الشباب .. المزيد من الافكار الحيوية ..

لكن نهاداً رفع صوته ، وهو ينهض ، وكان ، كما ظهر لي على الاقل ، غير قادر على مقاومة تيار الماء :

- الاتعلمون ، ايها الاصدقاء ، ذلك الوعد الذي ..

وتلعثم ، كان اثار السكر بدات تفقده سيطرته على الكلام .. مع ذلك استرسل :

- الم نتعهد بالتبرع بكل ما نمتلكه اذا ما حدث لنا .. لنا ..

ولم يتكلم . توقفنا عن اللهو . ساد الجميع الذهول . كان كل منا . عبر ثانية فقط ، يحدق في نهاد . اما هو فقال مرتجفاً ، وكان يترنح :

- انا لااريد ان اتبرع بجسدي .

للمرة الأولى اصدم .. وكان رصاصة اخترقت جسدي , واستقرت فيه . فقد تذكرت ، مثلما تذكر الجميع ، تلك السيدة الصحفية التي زارتنا في دائرتنا ، وتحدثت عن الانسانية ، عندما قاطعها نهاد وقال انه يرجوها ان تختصر .. وتدلي باقوالها وماتريد . قالت للجميع بان هناك بشراً يتعذبون

بسبب فقدان اجزاء من اجسادهم .. وانتم تعرفون ذلك .

قالت ذلك ونحن ننصت بلا مبالاة اولاً . ثم قالت بان الانسانية ،ليست الا الامثال التي تغدو واقعية تماماً . فماذا لو تبرع أيٌ منا ، عندما يصاب بحادث ، ويفارق الحياة ، بعينيه او بكبده .. او بقلبه .. كانت تتكلم بطلاقة .. مثل قصاب يشرح لحم خروف الى قطع ، وهو يتحدث عن فلم جميل . ثم قالت بانها حصلت على اسماء كثيرة .. اطباء .. فنانون .. مهندسون ..نعم .اذن ليس ثمة ما يخيف او يرعب . صمتت وانطلقت تتكلم بتحرر وبلا تردد بعد ان ملأ الصمت وربما الرعب اعماقنا : ثم ان اياً منا اذا تبرع بعينه فقد يكون هو الذي يرى وهذا يعني انه ما زال على قيد الحياة . صرخ احدهم :

ـ اذن انتِ تبحثين عن بنك حقيقي لبقايا الموتى .. اجابت بهدوء :

ـ ايها العزيز .. لمَ نحرم الاخرين من الاشياء التي لم تعد نافعة لنا ؟ لمَ الانانية ؟

قال نفسه :

ـ من قال ان الموتى انانيون .

ـ عظيم .. انت انسان عظيم حقاً .. شهم .. وتدرك مسؤوليتك في الحياة وما بعد الحياة .. لدرجة اني فكرت ماذا لو كنت انت ، انت نفسك ، بحاجة الى كلية .. وانك تجدها حالاً .. فهناك من تبرع بها اليك ، هائل .. اني اثمن فيك الروح العالية .. وسانشر صورتك مع حوار يؤكد مدى تفهمك لحقائق الانسان ..

لجمته فسكت موافقاً . بعد ذلك ، فجاة ، نهض نهاد واقل :

ـ اكتبي اسمي ايضاً .

بيد انه ، على الرغم من خجله ، اضاف : ـ ارجو ان تتاكدوا من موتي اولاً .. ارجو ان تكتبي هذا فهناك هناك يحدث بعض الخلط بين الميت والحي .. كما لابد ان نحدد هل الميت من يتوقف قلبه ام دماغه ..

ابتسمت واردفت بطلاقة :

ـ اننا نعمل وفق نظام الدولة . وليس هذا البنك اهلياً .. هناك اطباء وثلاجات واجهزة وعلماء

قاطعها صالح :

ـ انا ايضاً .. لكنني لا اتبرع بأنفي !

فقلت انا :

ـ وهل تفيدكم العظام ..

ـ ايها الاستاذ .. سنستفيد من كل شيء .. العلم يتطور .. والبشرية لابد ان يسودها قانون التعاون الاجتماعي والمسؤوليات الجادة .

ثم سالتني :

ـ اكتب اسمك .

قلت ان العملية ظريفة في الحالات كلها .. ودار بخلدي اني ما دمت لااستطيع ان ادافع عن نفسي فلماذا ابدو قوياً .. ثم لم لايستفيدون من اصابعي .. او من عظام انفك الاسفل .. قلت :

ـ نعم

لكم كان ذلك المساء عذباً ، عندما لم يدر بخلد أي منا ، ان عماداً سيبكي بعد ان افقده الخمر وعيه او توازنه .. ويصرخ فينا :

ـ لااريد ان اوزع جسدي .. لماذا .. لماذا اوزعه هنا وهناك .. ثم ماذا سيدفنون في القبر ..لااريد ان اموت ..

وترنح فاقداً السيطرة على نفسه .. وكان يبتعد عنا ، ببطء بهدوء ، ببطء شديد ، وهو يصرخ ، حيث كنا نحدق في محياه الشاحب .. نحدق في حركة فمه :

ـ لماذا وافقت على فكرة مجنونة ..

وغاب عنا نهاد .. جرفه الماء .. صرخ صالح :

ـ جرفه ماء الشلال .. حذار .. هيا لنهبط الى الاسفل .

لكم كان ذلك المساء جميلاً لو لم يمت نهاد . ولو لم نره محطماً ، وقد سال دمه ممتزجاً بالماء .. كانت عظام جسده مسحوقة .. كان احجاراً سقطت فوقها .. وجلده ممزقاً .. قال علي باسى عميق لايخلو من السخرية ، فقد كان الخمر ما زال يدور في رؤوسنا ، كما في راسه :

ـ انه تبرع بجسده للأرض .

بعد اجراءات اولية بسيطة كنا نجلس في السيارة .. ولم يحصل ذلك بسهولة .. فقد رفضوا ، في المستشفى ، تسليم الجثة .. قالوا اننا نستطيع استلامها غداً . لماذا غداً ؟ قالوا انها عملية طبيعية وضرورية . ولم تجد كلماتنا معهم . حتى ان الطبيب ابتسم بفم مفتوح عندما قلنا له بان نهاد أكان قد تبرع بجسده للبنك ، وان علينا ان نوصله بالسرعة الممكنة قبل ان تموت الاشياء التي يريدونها . رفض .

اما نحن فكنا نتجادل .. انعود الى بغداد ام ننتظر حتى صباح اليوم القادم . انا قلت لننتظر . لكنهما ، صالح وعماد ، اصرا ان لا نبقى لاسباب مبهمة لااقناع فيها

حسناً قلت لصالح
- لاتسرع .
- نعم . عندما اتعب سيحل علي محلي .
كانت ما تزال لدينا كميات من الخمر ، والنبيذ ، والويسكي .. انا فضلت شرب العرق .. ومن القنينة فقد كنت اتصور انني انا الذي جرفني الماء وقذف بجسدي نحو الاعماق السحيقة . انا الذي سقط مع ماء الشلال . شربت . كان صالح يقود السيارة بسرعة معتدله . فجاة صحت :
- لاتسرع
اجاب :
- لاتخف
واضاف بصوت لايخلو من السخرية والمرح :
- لن نتبرع باجسادنا لهذا البنك اللعين .
قال علي :
- لاتحدثونا عن هذا البنك . انا افضل ان نتحدث عن بنوك المال .. بالمناسبة ، يا ايها السكير الجالس في الخلف .. كم جمعت :
اجبت بحزن ، بعد ان سكبت كمية من الخمر داخل جوفي :
- مليار دينار ..
- لاتسخر .. انك ولد بخيل .
- اجل .
وشربت . قال صالح :
- انا افضل ان تتحول هذه البنوك الى بنوك اهلية .. ويخصصون رواتب للذين يتبرعون باجسادهم ..
- اغراء ..

واضاف علي :
- لكن المسالة انسانية ياصالح .. انسانية تماماً ولا علاقة لها بالربح والخسارة .
لااعرف لماذا اسرع صالح .. الا ان علياً خاطبني :
- هل تخاف ان تكون زائدتك الدودة عند فتاة جميلة ؟
- اسكت .
شربت . ويبدو اني لم اعد اتذكر الا كلمات نهاد .. نهاد .. وذلك المساء العذب الذي لن يتكرر في حياتي ابداً
ناداني صالح :
- سكرت جيداً .. بعضنا لايتحملون الصدمات .. ثم انك تعاني من الكآبة اصلاً ..
تمتمت بصعوبة :
- كان .. لا .. يريد .. ان يفقد .. حياته .. صرخ علي :
- عظيم .. هذا هو السؤال : عندما نموت هل نتبرع بالـ[illegible] ام بالروح ؟
اعتقد ان صالحاً اجابه ، بان المسالة اننا لانريد ان نتبرع بالحياة ..
عندما افقت ، في اليوم الثالث ، قال لي الطبيب :
- هل تعرفني ؟
- اجل .. الطبيب
- هذا رائع
يبدو ان صحتي بدات تتحسن على نحو غريب .. اذ غادرت المستشفى ، بعد عشرة ايام . وكنت اعرف اني الوحيد ، ياللرعب ، الوحيد الذي ينتظر اللحظة التي سيتبرع فيها بجسده ، بجسده كاملاً .. والوحيد الذي لن ينسى ، انه لم ير ، ابداً ، وفي حياته ، مثل ذلك المساء العذب .
٦ / ١١ / ١٩٨٦

الرباط المقدس بين الموسيقى والشعر

■ عبد الغفور النعمة

قبل ان نتناول العلاقة بين الموسيقى والشعر بصورة شاملة الحري بنا ان نتمعن قليلاً في عنصر الايقاع الذي بالرغم من اعتماد معظم الفنون الزمانية والمكانية عليه، يكاد ان يكون عنصراً اساسياً في كل من الموسيقى والشعر.

ان حياتنا كلها غارقة في لجة من الايقاع لاينقطع هديره، فالكون من حولنا تدور ظواهره في ايقاع منتظم، يظهر اوضح في دورات الافلاك وظهور النجوم والكواكب واختفائها، وفي تلك التموجات التي تتميز بها ظواهر الحياة، وذلك النبض الكوني الذي لايعد نبض قلوبنا، دليل الحياة فينا، الا صدى داخلياً له.

ومنذ اقدم العصور اثارت فكرة الايقاع خيال الانسان وحفزته على التامل، فاذا به ياتي بالنظرية تلو النظرية لاثبات ان مسار الكون كله لايعدو ان يكون ايقاعاً هائلاً ربما لم تكن حياة الانسان باسرها الا نبضة واحدة من نبضاته، واذا بفكرة العود الابدي ـ اي المسار المتكرر للكون من البداية الى النهاية وفقاً لنظام ثابت يعود فيتردد مرات لانهاية لها، كل مرة منها تمثل دورة كونية، او سنة كبرى، وتشابه الدورات الاخرى في كل شيء، تغدو واحدة من اقدم النغمات المتكررة في الفكر البشري، ابتداء من (انكسمندريس) في العصر اليوناني القديم حتى (نيتشه)، في عهدنا القريب. ان الايقاع حولنا في كل مكان. يشهد عليه تعاقب الليل والنهار، وتكرار اوجه القمر، وتتابع فصول السنة. وهو في داخل اجسامنا حقيقة لاتنكر تنظم بواسطتها شتى وظائفنا العضوية تنظيماً دقيقاً محكماً، وفقاً لفترات ودورات ثابتة، تؤكد لنا ان اعمق وظائف الحياة ذات طابع ايقاعي. بل ان الايقاع ليسود علاقات البشر كلما تجمعوا:

نراه في تعاقب الاجيال، وفي التغيير الدوري لاذواق الناس وميولهم، بل يراه بعض المؤرخين ذوي النظرة الموسوعية الشاملة متمثلاً في دورات كبرى تمر كل حضارة بشرية بمراحلها جميعاً على نحو لامهرب منه. فاذا تعامل الناس في مجال الاقتصاد، وجدوا امامهم دورات اقتصادية يتناوب فيها الازدهار والكساد بنوع من الضرورة يكاد يكون محتوماً.

واذا ماتركنا المجال الكوني الاكبر، والمجال البشري الاوسط، جانباً، وتغلغلنا في اصغر دقائق المادة، وجدنا الايقاع ماثلاً بوضوح في سلوك نواة الذرة وجزيئاتها، وفي الموجات الكهربائية بداخلها، وفي علاقة الخلية الحية بالبيئة المحيطة بها. اذن هناك ايقاع في كل شيء وفي كل مكان، وعلى جميع المستويات، تسلك الطبيعة مسلكاً متموجاً، وتعود من حيث بدات في حلقات او دورات تتشابه بدرجات متفاوتة، حتى لقد اكد فنان عظيم، ودارس متعمق للطبيعة مثل ليوناردو دافنشي، ان كل صور الطبيعة ايقاعية متموجة وان الطبيعة الحقة لكل كائن انما تتمثل في هذا الارتفاع والانخفاض الدوري الذي يقدمه لنا انموذج الموجة.

والان ماهو الايقاع، وماالدور الذي يقوم به في الموسيقى وغيرها من الفنون ؟ اشتقت كلمة الايقاع (rhythm) في اللغات الاوربية من لفظ (rhuthmos) اليوناني، وهو بدوره مشتق من الفعل (rheein) بمعنى ينساب او يتدفق. وفي اللغة العربية يرجح ان لفظ الايقاع مشتق من (التوقيع) وهو نوع من المشية السريعة، اذ يقال (وقع الرجل) اي مشى سراعاً مع رفع يديه. ومن المعروف ان مشية الانسان من اهم الاصول الحيوية التي يرجع اليها الايقاع، ولكن الاهم من ذلك هو فكرة الحركة بوجه عام، اذ انها تظهر في الاصلين اللغويين العربي واليوناني معاً: فالانسياب حركة، والمشي بدوره حركة. وفي ذلك دليل قاطع على الارتباط الوثيق بين الايقاع والحركة كما تشهد به اللغة ذاتها.

هذا الايقاع الذي يتمثل خارج الانسان وداخله، والذي يعبر عن حاجة روحية وعن ضرورة مادية في الان نفسه، هو عنصر نشعر به جميعاً ونتحدث عنه، وندرك انه اول مظهر للحياة في الموسيقى، كما هو اول مظهر للحياة في الكائنات الحية عامة. ولكن القول ان الايقاع هو الذي يضفي



على الموسيقى حياة واندفاعا، لايكفي لكي يقدم الينا تعريفاً وافياً. والحق ان الايقاع واحد من تلك الظواهر التي يصعب تعريفها لالشيء الا لكونها مالوفة، ولان تاثيرها فينا ملموس بلا انقطاع. وعلى اية حال فلن نحاول الان تقديم تعريف للايقاع عامة، بل اننا نود ان نستعرض بعض التعريفات التي اقترحت للايقاع الموسيقي على وجه التخصيص لكي نستشف منها اهم العناصر التي يتالف منها، والتي تضفي عليه كل هذه الاهمية في كل فن موسيقى عرفته البشرية منذ اقدم العصور.

كانت اقدم التعريفات التي قدمها الينا فلاسفة اليونان للايقاع تدور حول فكرة (الحركة) تمشيا مع الاصل الاشتقاقي للفظ، كما اوضحناه من قبل. فالايقاعات قادرة على ان تعبر عن احوال النفس البشرية، لانها في اصلها حركات، شانها شان مختلف الافعال التي يقوم بها الانسان. وقد تحدث افلاطون عن الايقاع على نحو يوحي بانه يعتمد اساساً على الحركة، فقال : «انك تستطيع ان تميز الايقاع في تحليق الطيور، وفي نبض العروق وخطوات الرقص، ومقاطع الكلام». وظل لهذا الراي في الايقاع تاثيره طويلاً، حتى تحدث القديس اوغسطين في اوائل العصور الوسطى عن الايقاع فوصفه بانه «فن الحركات الجيدة». كذلك فان كثيراً من علماء النفس في العصر الحديث ارجعوا الايقاع الى مصدر حركي. فعالم النفس الالماني (فونت) يرد الايقاع الى المشي، و (ديمان) يرده الى نبض القلب، و (بوشر) يرجعه الى الحركات الجسمية وكثيرون غيرهم يجمعون على ان الايقاع هو قانون الحركة الطبيعية.

ولقد كان من الطبيعي ان يرتبط المفكرون في مختلف العصور بين الايقاع والحركة. ذلك لان الحياة التي تسري فينا، والتي تستمر خلال الزمان، انما تتجلى في مجموعة متعاقبة من الحركات المنظمة تنظيماً بديعاً، كنبضات القلب وتناوب الشهيق والزفير في التنفس، والمشية الثنائية الخطوات في الانسان، والرباعية الخطوات في الحيوان.

ففي كل هذه الظواهر الفسيولوجية يرتبط الايقاع التلقائي الحي بالحركة ارتباطاً لا ينفصم. بل ان الحركة هي الظاهرة الاساسية في الكون باسره، كما ادرك الفلاسفة منذ اقدم العصور. فالحركة والتغير في المكان والزمان هي عند الفيلسوف اليوناني (هيرقليطس) اساس فهم الكون والحياة معاً. ولاشيء في نظره يثبت او يستقر عند حال، ومن ثم فتناوب الايقاع يسري في كل شيء. وكل من الم بقدر من العلم عن سائر فلاسفة اليونان يعلم ان افلاطون جعل الحركة مظهراً اساسياً لعالم المحسوسات (على حين ان السكون هو المميز لعالم المقولات)، وان ارسطو قد اتخذ من الحركة نقطة بداية لتفسيره للعالم، ومدخلاً اساسياً الى تعليل كل

فظواهره. وحين ظهرت الافكار الآلية الحديثة في الفلسفة، كان من الطبيعي ان تتخذ الحركة اساسا لتفسير الحوادث الكونية، سواء منها المادية او الروحي. وهكذا فان قوام الايقاع الموسيقي هو تلك الظاهرة التي رآها المفكرون، منذ اقدم العصور، كامنة في اساس كل تغير يطرأ على الكون، وكل تجدد وتنوع في الحياة. فبفضل الايقاع تصبح الموسيقى فنا للحركة.

ولكن هل تكفي فكرة لتعريف الايقاع تعريفا جامعا يوضح طبيعته ايضاحاً كاملا ؟ الحق ان الحركة وحدها، وان كانت هي القوة الدافعة لكل ايقاع، لاتكفي وحدها للكشف عن معناه، اذ ان الايقاع ليس حركة فحسب، بل هو نوع من الحركة، ولايمكن ان يكون الانسياب المتدفق للحركة، دون ضبط او تنظيم، هو الذي يمثل الطبيعة الكامنة للايقاع. وعلى ذلك فلابد من اضافة فكرة التنظيم لكي يزداد معنى الايقاع وضوحاً في الأذهان. وبالفعل نجد هذا المعنى واضحاً في اذهان المفكرين منذ اقدم العصور. فافلاطون كان هو بدوره الذي عرف الايقاع بانه تنظيم الحركة. اي انه بعد ان صرّح بان اصل الايقاع حركة حيوية، اضاف الى هذا العنصر الحيوي عنصراً اخرذا طبيعة ذهنية او عقلية، هو عنصر التنظيم، الذي هو طريقة تشكيل الحركة المتدفقة وصياغتها في قالب او صورة محددة.

ومع اعترافنا بالاهمية القصوى لعنصر التنظيم هذا، فمن الواجب ان نتساءل فيم يتمثل هذا التنظيم، ومن اين جاء ؟ ان في وسعنا التمييز بين نوعين من التنظيم : نوع نخلقه نحن، بارادتنا الواعية، وتكون له في هذه الحالة طبيعة ذهنية خالصة، ونوع اخر تقدمه الينا الطبيعة والحياة ذاتهما وهو تنظيم نخضع له ونقبله كما هو، وان كنا احياناً نسيطر عليه في حدود معينة. ومن امثلة هذا النوع الاخير، مشية الانسان : فهي بحكم الطبيعة تنظيم معين لحركة الانسان، لانستطيع ان نغير شيئاً من صورته الجوهرية، ولكننا نستطيع تعديل بعض تفاصيله، بدليل ان كل انسان يمكنه ان يتحكم في مشيته ويعدلها ـ في حدود معينة ـ تبعاً للظروف. وعلى اية حال فان افضل وسيلة لتعريف الايقاع هي تلك التي تجمع بين عنصري الحركة والتنظيم معاً : بحيث تكون الحركة تعبيراً عن العنصر المادي او الحيوي في الايقاع والتنظيم تعبيراً عن عنصره الذهني او الروحي وبهذا المعنى يكون الايقاع جامعا بين المادة والروح في مركب واحد، او بين المجال العضوي والبيولوجي من جهة، والمجال الذهني الهندسي من جهة اخري، في توافق وانسجام. فالايقاع في اساسه حركة، ولكن هذه الحركة اذا ظلت حرة طليقته بلا تنظيم لاتكون ايقاعا، بل لابد من نظام يسيطر عليها ويوجهها.

وتتميز الموسيقى بانها هي الفن الزماني بالمعنى الصحيح، فالزمان كما قلنا من قبل، عنصر اساسي في تحديد طبيعة الايقاع الموسيقي، وهو القالب الذي يصاغ فيه اللحن الموسيقي بدوره. ومن هنا كان من المستحيل تصور الموسيقي بلازمان ـ ودون ذاكرة. فلو تخيلنا انساناً حرم من قوة التذكر الى حد انه لايستطيع ان يربط لحظات ماضيه بحاضره. فان مثل هذا الانسان لن يستمتع بالموسيقى مهما بلغت درجة حساسيته. ذلك لان فهم الموسيقى يقتضي اساسا ان يكون لدى المرء حدا ادنى من الذاكرة، يتيح له ان يجمع لحظاتها المختلفة في وحدة واحدة، بحيث يتذكر الاجزاء السابقة من القطعة الموسيقية وهو يستمع الى اجزائها الحاضرة، ولولا ذلك لفقدت وحدتها العضوية، ولما عادت تمثل شيئا ذا معنى بالنسبة اليه. ولاجدال في ان هذه القدرة على الربط بين الماضي والحاضر تتفاوت بحسب الاستعدادات الفردية، كما تتفاوت تبعاً لمقدار الخبرة والمران على الاستماع الموسيقي ولكن هناك ـ كما اوضحنا ـ حدا ادنى من القدرة على التذكر بدونه يصبح التذوق الموسيقي مستحيلاً.

والفن الزماني بطبيعته اقرب الى الطابع الذهني من الفن المكاني، لان الذهن وحده هو الذي يستطيع القيام بهذه الوظيفة الاساسية : وظيفة الربط بين الماضي والحاضر في العمل الفني الواحد، على النحو الكفيل بتكوين كل واحد شامل تزول فيه الفواصل الزمنية او لايعود لها تاثير في وحدة العمل الفني. من هنا كانت الموسيقى في نظر عدد غير قليل من الفنانين والمفكرين اقرب الفنون كلها الى الطابع الروحي : اذ ان حاسة الاستماع بطبيعتها اقرب الى الانطواء والذهنية، واقوى صلة بعالم الانسان الداخلي الباطن، من بقية الحواس، فضلا عن ان مايسمع في حالة الموسيقى توافق صوتي خالص، وليس كلاما لغويا محدد المعاني كذلك الذي نستمع اليه في الشعر. واذا امعنا النظر في العبارة الاخيرة نجد انها توضح لنا ان هناك صلة من نوع خاص بين الموسيقي والشعر، ربما كانت اقوى من صلة الموسيقى باي فن اخر. ذلك لان الشعر بدوره فن زماني والاداء فيه بدوره

صوتي، ووسيلة تذوقه هي الاستماع، والايقاع (او الوزن) يقوم فيه بدور اساسي. كل ذلك يدفعنا الى ان نحاول استطلاع العلاقة بين هذين الفنين بمزيد من التفصيل.

والحق ان العلاقة بين الموسيقى والشعر تبلغ من التشابك حداً اصبح من العسير معه ان يستقر الراي حول مسالة تحديد ايهما يرد الى الاخر، وايهما هو الاسبق. فهناك نظريات تؤكد ان اللغة (التي يصاغ فيها الشعر) اسبق من الموسيقى، وان اصل الموسيقى هو القدرة الصوتية اللغوية، وان كل ايقاع لدينا يرتد اخر الامر الى وقع الاصوات اللغوية. وهناك نظريات اخرى ترى ان الموسيقى هي اصل الايقاعات جميعاً، لانها لغة طبيعية وتتقيد بقواعد اصطلاحية معينة، يسهل على الجميع فهمها والتاثر بها ومن ثم فان ايقاعاتها هي التي صبغت ايقاعات اللغة بصبغتها الخاصة، وبالتالي فان الوزن الشعري قد استمد قواعده، في البداية، من الموسيقى. ومن الصعب الى حد بعيد ان يستقر المرء على راي قاطع يحدد به موقفه بين هاتين النظريتين، لاسيما وان مثل هذا التحديد يقتضي الرجوع الى ماضي البشرية السحيق، والبحث في الاصول الاولى للغة، وفي تلك التعبيرات الصوتية الاولى التي ربما كانت تجمع بين طبيعة اللغة البدائية وطبيعة الموسيقى في آن واحد. ومن الجائز ان الاثنين معا قد استمدا من اصوات كانت تستخدم نوعا من النغم وسيلة للتعبير عن احساس معين، قبل ان تتخذ اللغة صورتها الكلامية المالوفة. وربما كان هذا هو الاصل الذي تفرعت عنه اللغة، حين اصبحت الاصوات رموزاً لاتقصد لذاتها، بل تستمد كل قيمتها من اصطلاح الناس عليها واتفاقهم على الربط بينها وبين الموضوعات التي ترمز اليها، كما تفرعت عنه الموسيقى من ناحية اخرى، حين اصبحت بعض الاصوات تعد غاية في ذاتها وتكتسب قيمتها من الطابع الكامن فيها، لامن علاقتها الرمزية بموضوع خارج عنها.

على اننا لو شئنا ان نلتمس لهذه المشكلة حلا في ضوء المراحل التي مَرّ بها الانسان منذ طفولته الاولى، لوجدنا ان الطفل يستطيع عادة ان يتكلم قبل ان يغني ـ هذا اذا استثنينا تلك الاصوات التي ربما بدت نغماً والتي يصدرها الطفل قبل ان يتعلم الكلام ـ على اننا لو هبطنا في سلم الحياة ابعد من ذلك، لوجدنا ان تغريد الطيور يعد تاييدا للنظرية المضادة، اذ انه دليل على اسبقية الموسيقى وامكان وجودها قبل ان يوجد الكلام. وعلى اية حال فالمشكلة كما قلنا يستحيل حلها في ضوء المعلومات المتوافرة لدينا الان، وربما كان، الاجدر بنا ان نركز اهتمامنا على الوضع الحالي في العلاقة بين الموسيقى والشعر. ذلك لان الارتباط بين الموسيقى والشعر، من حيث الايقاع، وثيق الى ابعد الحدود. بل ان الايقاع الموسيقي ظل خلال قرون طويلة مرتبطا بايقاع اللغة والشعر بحيث لم تكن هناك تفرقة نظرية بينهما، وكان الوزن الشعري اساساً للايقاع الموسيقي، وظهر ذلك بوضوح في الموسيقى اليونانية القديمة.

صحيح أن الموسيقى قد تحررت من وصاية الايقاع الشعري فيما بعد، واصبحت لها ايقاعاتها المستقلة، ومع ذلك مازال تاثير الايقاع الشعري واضحاً في الموسيقى ومازال من الممكن ان نصف الموسيقى بانها ايقاع شعري، بغير كلام، وان كانت الموسيقى بدورها تمارس تاثيراً لايمكن انكاره في الشعر، بحيث اصبح ينظر الى (موسيقى الشعر) على انها اهم العناصر المعبرّة عن ماهيته. ومن المعروف ان ايقاع اللغة الكلامية والشعرية بوجه خاص، كان له تاثيره الكبير في عدد غير قليل من الموسيقيين، ربما كان اشهرهم الموسيقي الروسي (موسورسكي) الذي كان يستلهم قدراً غير قليل من الحانه ـ ولاسيما في اغنياته واوبراه المشهورة (بوريس جودونوف) ـ من ايقاعات اللغة وتنغيم اصواتها ووقعها وجرسها. اما تاثير الموسيقى على الشعر فلا يحتاج منا الى اشارة خاصة: اذ اننا نعرف جميعاً اولئك الشعراء ذوي النزعة الموسيقية، الذين يغلب عندهم وقع الصوت على معناه، والذين استعانوا بما تثيره الاصوات من ايحاءات، سواء في رنينها وفي ايقاعاتها، فجلعوا من ذلك عنصرا اساسياً في نقل مايريدونه من مشاعر واحاسيس الى اذهان قرائهم (او على الأصح الى اذان مستمعيهم).

ولقد كانت هذه الصلة الوثقية بين الموسيقى والشعر هي التي ادت الى امتزاجهما منذ ابعد العصور، فالفن الغنائي، الذي هو فن جامع بين الموسيقى والشعر، اقدم من الفن الموسيقي الخالص، والصوت البشري ـ مصوغا في القالب اللغوي ـ كان هو اداة التعبير عن المعاني الموسيقية قبل ان يستعان بالالات في اداء مهمة نقل المشاعر الموسيقية الى نفوس الاخرين. والواقع ان الغناء يؤدي وظيفة مزدوجة في الموسيقى : فهو من جهة يضفي على الموسيقى (الخالصة) معنى محدداً مستمداً من اللغة المعتادة، ومن جهة اخرى يؤكد عنصر الايقاع بان يضيف اوزان الشعر وايقاع الكلمات

الى دقات النغم ونبض الاصوات وربما كان هذا السبب الاخير هو اقوى العوامل التي ادت الى دعم الروابط بين الموسيقى والكلمات، وهو الذي جعل الغناء فنا اقدم واوغل في الماضي السحيق من الموسيقى الخالصة. على ان هذا الارتباط ـ كما هو معروف ـ ليس دليلاً على سذاجة الموسيقى او بدائيتها، بل انه لايزال قائماً في ارفع التجارب الموسيقية العالمية، ومازال الشعر الملحن يحتل مكانته كفن رفيع في الاوبرا او الاغنية الراقية، ومختلف انواع التاليف الموسيقى الذي يستعين بالاصوات البشرية. ومن الجدير بالذكر، في هذا الصدد ان اكثر الاقطار تقدماً في مجال الفن الموسيقي قد شهدت في الآونة الاخيرة محاولات للعودة الى الاشكال الاولى للتآلف بين الصوت البشري والموسيقى، اعنى تلك الاشكال السابقة على الكلمات اللغوية ذات المعنى : فقد ظهرت مؤلفات للموسيقى والصوت البشري، او مجموعات الاصوات البشرية، يستخدم فيها هذا الصوت في صورته النقية الخالصة، اي من حيث هو مجرد صيحات لاتعبر عن كلمات معينة. وبرر مؤلفو هذا النوع من الموسيقى فكرتهم هذه بانها تعيد الى الصوت وظيفته الطبيعية وتستخدمه استخداماً نقياً لاتشوبه شائبة من المعاني العقلية للغة، وبذلك يصبح الصوت البشري وسيلة من وسائل الموسيقى او آلة من آلاتها، لها خصائصها التي تنفرد بها عن غيرها من الالات، وتستغل امكانات هذا الصوت الى اقصى مدى ممكن.

على ان اوضح مظاهر الاتصال بين الموسيقى والشعر هو ذلك التاثير المتبادل في الوحي او الالهام بين الفنين. فما اكثر الموسيقيين الذين استوحوا الشعر في الحانهم، والشعراء الذين حاولوا ان ينقلوا عن طريق الكلمات حلما هو في حقيقته حلم موسيقي. والحق ان كثيراً من الشعراء والكتاب، ممن احسوا بعدم كفاية اللغة للتعبير عن اعمق مايحسون به، وشعروا بان الكلمة، في تارجحها وعدم استقرارها، عاجزة عن ان تنقل مافي صدورهم من احاسيس، قد استلهموا الموسيقى كثيراً من افكارهم، حتى لقد كان (اندريه جيد) يتساءل : «باللغة الفرنسية ؟ كلا اني اود ان اكتب بالموسيقى». ومن هنا اشتهر كثير من الشعراء بانهم (سمعيون) مثل (وردزورث)، وكان الكثيرون منهم يعشقون الموسيقى ولايكتبون بدونها. وكان (صموئيل بتلر) يكتب ويؤلف الموسيقى طوال حياته، وهو في ذلك شبيه بشخصية فريدة اخرى، هي شخصية (هوفمان) الذي كان اديباً وموسيقيا ورساماً في آن واحد، وكان له تاثير كبير في مجموعة الموسيقيين والادباء الرومانتيكيين الالمان. وفي فرنسا كان بودلير من اكبر انصار فاجنر ومن اشد المدافعين عنه تحمساً، كما كان (ستاندال) يعشق الموسيقى الايطالية، وربطت الأديبة (جورج ساند) مصيرها بشاعر البيانو العظيم (شوبان). وعندما ظهر الرمزيون في اواخر القرن الماضي، كانت الموسيقى عندهم مقدمة على كل شيء، وعبر كل من (فرلين) و (رامبو) و (مالارميه) عن حنينهم الدائم اليها، وتاثر (مارسيل بروست) بالاسلوب الموسيقي عند (ريتشارد فاجنر)، وحاول ان يتبع في روايته الشهيرة (البحث عن الزمن المفقود) اسلوب (اللحن المميز او الدال) (لايتموتيف) الذي استنبطه فاجنر واستخدمه بكثرة في افتتاحياته الموسيقية.

اما الموسيقيون الادباء فلا يقلون عن ذلك عددا. ولست اقد هنا اولئك الموسيقيين الذين كانت لهم محاولات ادبية فعلية، كمقالات (شومان) او كتب (فاجنر) و (ليست) او مؤلفات (سترافنسكي)، بل ان المقصود هم اولئك الذين تاثرت موسيقاهم بالادب. ومن اهم هؤلاء (باخ) الذي اطلق عليه (البرت سفيتس) أسم (الموسيقى الشاعر). وقد حاول البعض ادراج (بيتهوفن) ضمن هؤلاء الموسيقيين الادباء، واستشهدوا بوجه خاص بالقسم الاخير من السمفونية التاسعة. ولكن في الواقع ان الوحي عند بيتهوفن كان قبل كل شيء وحيا موسيقيا خالصا، ولم يكن للادب، او للصور والخيالات الادبية، دور كبير في الهامه. فهو لم يكن يفكر في الشعر، كثيراً حتى وهو يلحن (نشيد الفرح) عن قصيدة (شيللر) كخاتمة سمفونيته التاسعة. وعلى عكس ذلك كان (ليست) الذي كان للادب دور كبير في تصوره لقصائده السمفونية التي يعد النص فيها ذا اهمية رئيسية في تتبع مجرى الموسيقى ويحتل (ديبوسي) مكانة هامة ضمن هؤلاء الموسيقيين ذوي النزعة الادبية، ويتجلى ذلك في تلك الصور السمفونية الشاعرية التي رسمتها عبقريته الخلاقة مثل (لامير) البحر، وهي اعمال تمتزج فيها الموسيقى والشعر، ويتكاملان على نحو يستحيل معه تصورهما منفصلين. على ان من الضروري ان نتذكر ان التوحيد بين الموسيقى والكلمات ليس في معظم الاحيان اندماجا كاملا كهذا، بل يبدو ان الموسيقى، حتى حين ترتبط بالكلمات تسير في اتجاهها المستقل. ولاتتاثر كثيراً بالكلمات او تنبثق عنها انبثاقاً

ضرورياً. وحتى لو كأن ذلك يحدث، فان تكون النتيجة عملاً متكاملاً رفيعاً، بل ان الاندماج التام بين الموسيقى والشعر لابد ان يتم على حساب الموسيقى نفسها، التي قد تنطفىء حرارتها نتيجة للاهتمام الزائد بالكلمات. وهكذا يمكن القول ان الشعر يسعى من جانبه الى الاتحاد بالموسيقى، وان هذا الاتحاد يضفي عليه قوة، ويزيد قدرته التعبيرية والتاثرية، على حين ان الموسيقى تسعى الى الاستقلال عن الشعر وتهرب منه، وربما كان تاريخها كله محاولة للتخلص من التاثير المفرط للادب.

وتميز الموسيقار الفرنسي (كلود اشيل ديبوسي) على زملائه الموسيقيين الذين اقتربت موسيقاهم من الشعر حتى اضحت مانستطيع ان نعتبره شعر موسيقي بفضل اسلوبه الموسيقي الذي كان لايقوم الابتسجيل آثار لاتوضح الصورة وانما توحي بها بنفس الطريقة التي اتبعها رسامو عصره، ولما كانت تستوحيها الالوان لا الخطوط فانه يسند الى الهارمونية ومختاراته الدقيقة من مجموعات الطابع الصوتي الدور الأساسي في الموسيقى، بينما تغرق في بحارها اوزان الايقاع والمسارات الميلودية للالحان. هكذا كان يثبت اسلوب (ديبوسي) جدارته العجيبة في تعقب التحول المستمر لمشاعر المستمع وادراكه وهو يسير في التعبير عن طريق اللمسات الايحائية. وكان ديبوسي شاعراً حالماً تراه وكانه يعيد الحياة الى احلامه في اليقظة، وهو لايقوم بالوصف وانما يقدم لنا ايحاءات خفيفة تلمس من مشاعرنا نقطها الاكثر حساسية فتولد لنا صورا مرئية حقيقية. وسنحلل قصيدته السمفونية (مقدمة لعصر اله الريف) كنموذج لاسلوب ديبوسي الموسيقي الشعري بصورة خاصة، ونموذج لاتحاد الموسيقى بالشعر بصورة عامة. لقد حاول ديبوسي في هذه القصيدة السمفونية ان يصور قصيدة شعرية للشاعر الفرنسي (مالارميه)، ولقد اعجب مالارميه نفسه بذلك التصوير الموسيقي لقصيدته فكتب بهذا الشان رسالة الى ديبوسي يقول فيها : «ان مقطوعتك لاتقدم اي تنافر مع نصي، الا الذهاب اعمق بكثير في الحنين، وفي النور، برهافة، بتوتر، بغنى»، هذا كما انه اهدى هذه الابيات الى الموسيقار المبدع :

«ياإله غابة ذا نفس طويل،
اذا نجح الناي
فاسمع كل الضوء
الذي سوف ينفحه فيه ديبوسي»

ان الحان ديبوسي الموسيقية في قصيدته السمفونية هذه عبارة عن تصوير غير مقيد لابيات قصيدة (مالارميه)، لاتطمح الى ان تكون توليفاً لها بل بالاحرى الى خلق الاطارات المتعاقبة التي تتحرك من خلالها اشواق ورغبات اله الريف (فون) في قيظ بعد الظهر، ثم استرساله في النوم المبكر، وقد تعب من ملاحقة الحوريات، مليئا بحلم الامتلاك الكلي في الطبيعة الكونية المتحقق اخيراً. تبدأ المقطوعة بعزف منفرد (سولو) على آلة الفلوت (الناي) لتصور الراعي الذي يجلس على العشب وهو ينفخ في الناي. ويتردد في القسم الاول من المقطوعة اربع تنويعات لصدى لحن الناي. يصور اولها شعلة نار الظهيرة تتراقص على ناي الراعي ونسمة برودة تحاول بياس ان تطفىء ذلك اللهيب، فتجمد هي، الاخرى وسط الشلل العام المسيطرة على الطبيعة، ويصور الثاني رقرقة الماء في المستنقع في حر الظهيرة مصورة ابيات مارميه التي تقول

«ياضفافاً صقلية لمستنقع هادىء
يخربها غروري بالتنافس مع الشموس»

ويصور الثالث انين ناحل يتذمر من لذعات الحرارة، بينما يصور الرابع صفير الهواء الدافىء في عيدان القصب. وتبدأ الالات الوترية للاوركسترا بعزف لحن راقص يصور الحورية وهي تقصد البركة لتبرد جسمها متوهمة ان احداً لايراها، فتمس سطح الماء بانامل قدمها لتقيس درجة برودته :

جامداً كل شيء وهو يحترق في الساعة المتوحشة
ويمور بياض حيواني في حالة الراحة.»

ويعلن البوق لحناً مفاجئاً يحذر الحورية عبثاً من اله الريف الذي كان يختبىء بين اعواد القصب يتلصص على جسد الحورية وهي تسبح. ويفرد (الكلارنيت) بلحن يعبر عن الثقة والتفاؤل بامكانية انجاز امنيات كاذبة، فيعود الناي ليصور بلحن حزين عن نهاية الحلم الكاذب واختفاء الحورية وتبدد الاماني، ان صوته يتجول في اركان الغابة وهو يدعو باشتياق وحنان الغائبين، الذين كانوا يعمرون عالمه ثم هجروه فجاة، ليعودوا ويؤنسوا وحدته ووحشيته :

«حاول يااداة الهروب، ايها الصافر الملكر
ان تزهر من جديد على البحيرات حيث تنتظرني !
انا ، فخوراً بفضيحتي ساعترف بكل شيء
عن الحوريلت، بصور الالهة.

سانزع عن ظلهن الزنانير،
عندما امتص دواء الاعناب،
ضاحكاً، ارفع الى سماء الصيف العنقود الخلوي
نافخاً في هذه الجلود الوضاءة، متلهفاً
الى السكر، انظر من خلالها حتى المساء»

ويعود الناي بلحن حزين ولكنه لايخلو من النضال، انه ضيف ولكنه غير مستسلم للياس المدمر، ليعبر عن ابيات مالارميه التي يشبه فيها اله الريف بعصفور وحيد تخلف عن ركب سربه التي هاجرت بعيداً :

«فوق ارجاء البركة الان لايتجاوب سوى صفير عصفور
بقي وحده مششاً في شجرة على الضفاف
يشيع زورق الغياب، ويعاهده انه صامد في مكانه،
وانه اذا ماعاد يوماً فانه سيجده وفياً على العهود،
محتفظاً بذكرى عن العشاق النازحين
الذين كانوا يلتقون على شاطيء هذا الغدير،
متخلفاً عن سربه وقد داهمه المساء وحيداً هنا،
وهو يستغيث باترابه، بلهفة طفل صغير
يشد والده المهاجر ليرده الى البيت،
ان ينتظروه مرة ريثما يرتوي من ورود المنهل،
وان لايتركوه مقطوعاً في ارض غريبة
ويكملوا الرحلة بدونه.»

وتبدأ الوتريات انينها بنغم شجي لايقل حزناً عن لحن الناي السابق، لتترجم كل ما في ابيات مالارميه من لوعة وشجن :

لم نكن نتوقع ان يقرع جرس الوداع المؤلم بهذه السرعة،
وفي اجمل لحظات اللقاء، كنا نؤمل ان يمهلنا اكثر،
انه مهما تاخر يظل مبكراً اكثر من اللازم،
لكن شوقنا يتغلب على فراق الاحباب،
اننا نتصرف وكانهم لايزالون موجودين معنا،
ونتمسك بهذا الوهم رافضين ان نتركه يتبدد.»

وتشارك بقية الات الاوركسترا الالات الوترية في نغمها الشجي لتطوره شيئاً فشيئاً الى نغم اكثر لوعةً وشجناً :

«ماعذب هذه اللحظة بين الظهور والاختفاء،
بين الحقيقة والوهم،
انها تقدم الينا السعادة في وهلتها الاولى،
ثم تعود لتسحبها منا،
فاذا بنا نفترق عن الحلم
الذي كان قد التصق بنا لدرجة انه اصبح من لحمنا ودمنا،
مااصعب ان نودع السعادة،
مااصعب الشعور بانقضاء فترة الهناء،
لانه يضيف الى لوعة الحسرة على زوال العمر
الاحساس بالاس على افول الفرح»

ويعود الناي المنفرد مرة اخرى ليصور باسلوب اعمق الحزن في ابيات القصيدة التي تقول :

«مااقسى يد القدر التي تفرق بين المحبين بالقوة،
عندما يدق نفير السفر، يدير المغترب ظهره
ليلقي النظرة الاخيرة وتحية الوداع على شريكه المقيم،
لكن القافلة لاتستطيع ان تنتظر،
اننا نتبعها بحنين وهي تتاهب للاقلاع،
عازفة الحانها المؤثرة،
لكننا نعرف اننا لن نكون في عداد ركابها،
كولد متعلق بذيل امه رغم انه يدرك
انها لن تاخذه معها»

وتردد آلة الكلارنيت لحناً يوحي بالخيال واحلام اليقضة ليعبر عن تجربة اله الريف المعنى ان يعيش.على الذكريات، مستعيداً في ذهنه صورة اعناق الحوريات، اللواتي رآهن يغطسن كالاحجار الكريمة في ماء الغدير، واللواتي اغواهن، وضمهن الى صدره بضراوة. ان الموسيقى تصف هنا تداعياته واحلامه، حيث ينبهه لحن البوق فجاة الى ان يتطلع متلصصاً من بين اعواد القصب الى موضوع احلامه ورغباته وقد تحول الى حوريات ساحرات الجمال من دم ولحم ، وانهن في متناول يده، ويدعوه البوق ليطارد تلك الحوريات وينقض عليهن ليشبع شهوته ولكن الشبابة بلحنها القفاز السريع تصور انفلات الحوريات من قبضته وهروبهن دون شفقة على دموعه :

«مع الاسف ان عمر اللذة قصير،
لايكاد العناق يتحقق حتى يتملص المعشوق من بين الذراعين،
هكذا دائماً تضمحل الرغبات والاماني،
ويتلاشى الحلم كخيط من الدخان
وسط يدين مفتوحتين لاستبقائه.»

ومع صوت الناي الناعس هذه المرة يعود اله الريف الى قيلولته، مستر سلاً لصمت الظهيرة، موالياً احلامه المسكرة، مشيعاً الحوريات، قبل ان يغرق في غفلة النسيان. ونحن مع افول صوت الناي انه آخر بحة في صوت يوشك على الاختناق، وشموع تنطفىء تباعاً الى ان يعم الظلام، ويغيب الوعي. انه ذلك الصدى الذي يتلاشى والظل الذي يتبدد، ان كل نفثة متثائبة منه هي نفحة على الحلم تذروه هباء لا في هبة اليقظة، بل في ضجعة النوم، هي نزول درجة على سلم القيلولة والتوغل في غياهب مستنقعها.

قصائد من الشعر الانكليزي الجديد

■ ترجمة : صلاح فائق

ب . سي . إيل

غرفة

هناك غرفةٌ ماخوذةٌ
ببيانو مقفل
كفنٌ اسود
على محيطٍ صامت
هناك غرفةٌ تقرقعُ باللهيب
حيث النساء اللواتي ترغبُ فيهنّ
يحكن اجسادهن
تحت اغطيةٍ من رماد

نوستالجيا

هاتفٌ مدفون
حين تم جَرُهُ ، بدأ يصرخُ
في القيظ اللاهب للساحل .
لم يبق شيء من المحيط
سوى كاسٍ من الماء
تتشبث بحافتها اسنانُ سمكةٍ إنقرضت

الساعة

الساعةُ فجرتْ
باصابع من ديناميت
في ايام آحاد متعاقبة
او فُككت الى اجزاء
ورُميتْ الى طيورٍ
في جادة موزارت
الذي يجمعُ اسماكها الذهبية
وتلك التي طُليتْ بالمينا
في شكل غيمة
ويتركها تدق ، منتقلةً
عبر السماء

المشهد الطبيعي الأخير

شوبرتُ يضعُ ، جانباً
البنية المتآكلة للشتاء
الطيورُ ، ببطء ، تتيبسُ
على اسلاكٍ سود
انه يتناول مشروبات حُملتْ اليه
في حديقةٍ خربة
والكؤوس تبقى على الطاولة
لتمتلىء باوراق ميتة
مابقي ان يُقال
هو ان الاوتار لم تلفظ بعدُ
نغمة واحدة

جون اش

السماءُ زوجي

(مقاطع من قصيدة طويلة)

السماء زوجي
السماء زوجتي
السماء وطني وبلائي
السماء ساحة بيتي ونافورتي
السماء سربي من الطيور وقيثارتي
السماء مطبخي وسكاكيني
السماء معطفي الشتائي وقميصي الصيفي
السماء مقهاي وسينماي
السماء حديقتي وطريقي بين التماثيل
السماء حفلتي الصاخبة
السماءُ اوبراي وقصيدتي الغزلية
السماء ممثليَّ ومسرحي
السماء طاحونتي الهوائية
السماء أُمسياتي وكتبي
السماء سقيفتي وفندقي
السماء سككي الحديد ومحطاتي
السماء مُدني واحجاري
انسماء راسي وشعري واطرافي
السماء عيني ونظاراتي
السماء شرفتي واكليل زهري وقناعي
السماء جادتي وطاولتي
السماء ازقتي وجسوري
السماءُ ثرياي وفانوسي الصيني
السماء جذوري واغصاني
السماء خلجاني بحيراتي ووِدياني
السماء بواباتي وقنواتي الخربة
السماء قمري الخافت وطفلي
السماء انهاري وشلالاتي
السماء غاباتي وعزلتي
السماء قلعتي
السماء نوافذي وسقوفي
السماء سرداقي وقبري
السماء بخوري وترتيلي
السماء رحلاتي ومجلاتي
السماء كماني وآلتي البيانو
السماء ميدالياتي ونقودي
السماء بُركي الصغيرة وغباري
السماء لفافاتي وقبعاتي وقفازاتي
السماءُ ثلجي وملحي وجليدي
السماء منازلي وأُمي
السماء يومياتي وصوري
السماء وجهي وثريدي
السماء ذاكرتي وجبالي
السماء نخيلي وصحرائي
السماء اروقتي
السماء مرسمي وايقوناتي
السماء مذياعي
السماء جفافي ومجاعتي
السماء منفاي و شتاءاتي
السماء انتصاراتي ومذابحي
السماء وزرائي واكاذيبي وبرلماني وفصاحتي
السماء متاهتي وتهكمي
السماء نغمتي وسامي
السماء اساطيلي وطوفاتي الخشبية
السماء نظرياتي ونسياني
السماء باريسي ونيويوركي ورومايَ
السماء فينسياي وفييناي وبتيرسبيريَ
السماء إسكندريتي
السماء امبراطوريتي ومحافظاتي وشعبي
السماء جُزري ومرافِيء
السماء دمي وانفاسي وبيتي
السماء نهايتي .

قصيدة

انه الليل ، وانت حائرٌ حتماً
بعد رحلتك في الانفاق
لكنك الآن سعيدٌ إذ تجدُ نفسك
بين نافورات ملونة واشجار فتية
المدينة مثل اغنية
بعضهم يغنيها فوق جسر
الريحُ يدٌ تسحَبُ ، من السرير البارد للنهر
قطِعاً من الحرير الاسود
لا احد ينامُ هناك ـ هكذا قيل لنا
لكن ، في مكان ما ، المخدة تكومتْ آو طُويتْ
اضواء خافته ، مرئية على سفينةِ احتفالات
رُبطتْ برصيف ميناء بعيد
بلا شك ، هذه ليست سفينةً
لكن ذكريات البعض
عن احبتهم الذين ماتوا
النهرُ يفيضُ الى الغرب ، الريحُ تتقهقرُ الى الشرق
الكاتدرائية تقحُم ، فيهما ، مروحتها

ايحان كارل ماثيوز

السابع من حزيران

اليوم ، في البرتغال
امرت الحكومة قواتها بتحصين الثكنات .
الصور ، في الصحف المسائية
تعرِضُ النزيف
قلَبتُ الصفحة لأقرا حول فضيحة

في هذه الظهيرة
وضعتْ جثة مغطاة في ثلاجة
لحفظ الجثث . وكانت أم تبكي
بينما ممرضةً تربطُ ، بلفاف
ركبة إبنها الشاب
« اخبرك والدك بعدم الذهاب الى هناك »
ثم يقوم الابنُ ليذهب الى البيت
وهو يعرج ويتعثر

في المساء حين جئتُ اليك
وجدتك في نوم عميق ، وقد تدلى شعرك
خارج الغطاء على السرير الحديدي
ثم صادفتُ ملحوظة في المطبخ :
الحليب تعفن . ارجوكِ إذهبي
لشراء قنينة اخرى

بربارا بيورفورد

بلا عنوان

ايتها المراة
صوني ، جيداً ، سركِ :
ماتملكين من خصوبة مثمرة .
انها معرفة خطرة
دموية ، قديمة وجليلة .
انتِ مكتنفةٌ بلسماك الحرافيات
ذات الاشكال العجيبة .
هكذا صُممتْ عظامكِ :
الاغنية مخفية تحت لسانكِ ؛
مشاهدُ الطبيعة
ملونة تحت جلدكِ .

غلوريا بيرسي

أُريد

اريُد
ان احتضنَ واعصرَ نفسي
والقيَ ، جانباً ، القناع الخشن
وعرق الخوف
اريُد
كل ماهو جديد
لي وحدي .
وان اكتشفَ قوقعةً
اسمعُ من خلالها
صوت ابي
ان اذهبَ الى ماوراء قسوة الأبوة
والى مابعد الاكاذيب
وان احبُّ الساحرات
اريدُ
ان اتعلمَ كي أُشتتَّ نفسي
واتوزعَ بين الاصدقاء
العشاق
وغرفتي الخاصة
اريدُ ان اذهب الى البحر لألعبَ
لاضحكَ وابكي
لسقوط البوظة ، التي اشتريتُها
على الرمل
مدركةً انني لن استطيع تعويضها
بواحدة مثلها ابداً .

غريس نيكولاس

مثل الاشباح

في الليلة الماضية
حلمتُ حلماً فضيعاً
حلمتُ ان الآلهات
يرغمونني على ان اشربَ الدم
من جمجمة ابي ،
وان آكل حتىٰ القاذورات
حين حاولت الهرب
طاردني رؤوساء القبيلة وشبانها
مثل اشباح تتذمرُ بصخب
في هذا الحلم
رايتُ وجهي وحشياً ومرمداً
بالذعر
اي امل لي
اذا كان حتىٰ الذين اكبر مني
ينقلبون ضدي في احلامي ؟

بيتر فينج

أنت جيد كما كنت مؤخراً

انتَ جيدٌ كما كنتَ مؤخراً
جيدٌ مثل جودة ساقيك
جيد مثل جودة عينيك
جيدٌ مثل قدرتك على التحرك
لكن المشكلة
ليست في الحركة
ولا في العاطفة
انها في الفضائل التي تطبعُ
افضل ماتقوم به من اعمال
إذا استطاع الذين ينافسونك
ان ينشروا قصائدهم
في افضل مجلة في البلاد ،
اهذا ، إذن ، جيد ؟
ايمنحكَ ميزة ان تفندَهم ؟
او هل ان السيقان الجيدة ـ
بعد ان ركضت باثنتين منها ، وبلا تعب
هزلت الآن ، عضلاتها ضعيفة
غير جيدة ، اقل جودة ، ليست جيدة ـ
تُربكك الآن بتفوقها
من خلالها رجال اكثر شباباً منك ؟
مرةً بعتُ سترةً
الى رجل اعمىٰ ، وكانت ملوثة
بعتُها بمبلغ جيد
«انت رجل جيد» قال لي
لكنه لم يكن يعني ذلك
اذ كان بلا رصيد في المصرف
فعادلتْ حوالته المصرفية إليّ
لهذا سرقتُ زوجاً جيداً من احذيته
رهنتها عند احدهم
كي أُعوِّضَ عن مبلغ السترة
هذه القصة جيدة
كتبتها بشكل جيد ، وقد ثبتُّها هنا
كان خطأً جيداً
وقد تمتعتُ بمبلغ الرهن

في لعبة كرة القدم
كسرت احدىٰ ساقيَّ
حين سمع الرجل الاعمىٰ بالخبر ، ضحك
وقال : هذا جيد
آخر شيء هو قصيدة عن كرة القدم
في السودان .
السكان ، هناك ، عددهم قليل
ويعرفون القليل عن العاب الكرة .
الجودة لا علاقة لها بالأمر ، بالقصيدة .
لهذا
ومع الحظ
لن يستطيع احد ان يُقيمها .

ثغاء
(مقطع من قصيدة طويلة)

هل انكلترا خضراء
هل تزارا دادائي
هل يصل الغدُ قريباً
هل الحب وهم
هل السكون صمت
هل الوقتُ مضبوط
هل امريكا هناك
هل الاسودُ لونٌ
هل اسهل الطرق سهلٌ
هل النقودُ فشلٌ
هل القصيدة إنتهت
هل الابدية مقفلة
هل الشمس برتقالة
هل اللغة الويلزية قوية حد القيام بها بثورة
هل الطبيب تعلَّم فعلاً
هل الضحك موسيقىٰ
هل الصوت مقدس
هل المرض مرض
هل المطر كثير
هل البردُ سجنٌ
هل السماء قوية
هل القمر في موقع ما خلف اميركا
هل الشجرة زهرة كبيرة
هل صوت يد واحدة تصفقُ ليس اكثر من صمت
هل فينوس زائفة
هل هذا الوقت سيكون الوقت الاخير
هل الخضار عاقلة
هل الرجل الراكض مخاطرة
هل للنار قدرة على الخلق
هل الحبر وحده الممحاة
هل الغاز موقد
هل المعدن ثقيل
هو الدم نسيان
هل النملة عملاقة بالنسبة الى جرثومة
هل الشطرنج نتيجة لصناعة الدراجات
هل ماء البحر شرير
هل هل هل هل هل
هل هل هل هل هل
هـ هـ هـ ـه هـ
هـ هـ هـ هـ
. . . .
. . . .
. . . .

هاري ويب

مختصر لرواية ويلزية عظيمة

داي .ك . يعيش في اقصى الوادي . لايستطيع المرء ان يتاكد فيما اذا كان هذا الوادي قد غرق مرةً بالمياه ، ام لا . ام داي .ك . تحبهُ كثيراً ، لكن الده مشغول بالشرب فقط . اما صديقتهُ ، فهي حامل . الأمر كذلك بالنسبة لبقية فتيات الوادي . يبدو ان هذا التقليد قد انبعث الى الحياة مرة اخرىٰ .

بعد اداء المراسيم الدينية ، قام الكاهن المجنون بحرق الكنيسة . في مساء يوم احد ، وبعد الرقص والشرب في النادي ، ياتي غريب الى القرية . انه ، بالطبع ، ياإلهي ، شخص شهير ، معروفٌ تلفزيونياً . وبعد لقاءات ونقاشات ، ينجحُ في تزييف كافة الامور ، مهما كانت ، ويغادرُ عائداً من حيث اتىٰ ، وفي آخر قطار قبل ان تغلق المحطة ابوابها .

منجم الفحم ينفجر : هناك فضيحة مالية تشيرُ الى اسماء اكثر المواطنين إحتراماً ؛ كورسنا الغنائي يفوز بالجائزة الوطنية الاولىٰ .

كل هذا يُرىٰ ، بشكل طبيعي ، عبر عين صبي حساس لم يبلغ سن الرشد . الرجال يهاجرون الى اميركا ، كاردف ، والى القمر . الفتياتُ يبحثن عن ازواج إنكليز اغبياء . عدا الصبي لانتو ،الذي تُرك هنا ليتمم اعمال السير لويس موريس ، وليحير الاغنام ، قبل ان يرمي نفسه منتحراً من فوق برج منجم مغلق .

لايستطيع المرء ان يتاكد ابداً فيما اذا كان كل هذا متخيلاً ، ام لا .

جيليان كلارك

شرق منطقة مورز

في نهاية نيسان كئيب
اشجار الكرز تتورد في ضاحية بنيلان
نرى الاشجار المزهرة ، وغف البحر
مع جزيرتين خلف المدينة
حيث تعوّد عمال مصهر الفولاذ
على التدخين
اعيشُ في بيت ولدتُ فيه
انا متعودة على وهج الشرارات الفجائية
في السماء ،
وعلى وقع إرتطام النيازك بالارض ،
وبعيداً باميال
على الرائحة الطبيعية للكبريت
الآن في ضاحيتي راوث وريمني
نظيفة ستبقى حبال الغسيل
في البيوت ذات الحدائق الضيقة .
النعاسُ يخيمُ في الغرف الامامية
والزوجات انثوين من ترتيب
ماعلى الازواج ان يفعلوا
اتذاكرُ دائماً يوم الاحد ذاك
حين ، قبل سنوات ، اخذنا الاطفال
ليشاهدوا آثار خزانين ، لتبريد الماء ، إنفجرا
فجواتهما المرعبة في ضوء الشمس ، اتذكرها تشبه الموت
في هذا اليوم الاول من شهر مارس
مطرٌ بارد ينهمرُ غزيراً على البلدة
اشجار الكرز تتورد في بنيلان
السماء ، في شرق منطقة مورز
إمتلات بالغيوم
الظلامُ بدا يعمُّ .

ليز لوكهيد

رجلٌ في الساحل

هذا الرجل العجوز
منهكٌ بتعب السنوات
لابهجة في تغير الفصول ، سوى
ربيع شاحب آخر
وغير صيف متبلد
خريف موفورٌ بالحنطة
شتاء آخر
ليغمرهُ بالبرد

مابعد الصباح

محزنٌ كيف ان صباح الاحد
يجدنا منفصلين بعد كل شيء
جنباً الى جنب ، في السرير
لا شيء بيننا
عدا صحف يوم الاحد
إنها ، امامنا ، مثل شاشات
انا ، المرآة [1]
اعكسُ نبذة عن حياتك
انتَ ، المراقبُ [2]
تتطلعُ الى احداث اخرى
ودون ان تنظر اليّ
تسالني ان انقل اليك
الملحق الملون للجريدة
فارتعشُ
بينما تتصفحها بسرعة
لاتتوقف بين الصفحات
ولايثيرك حتى ماهو مهم : انا .

× × ×

(١) The Mirror صحيفة يومية بريطانية ، وتعني المرآة

(٢) The observer صحيفة يومية بريطانية تصدر ، صباح الأحد ، ملحقاً في شكل مجلة بالالوان . وتعني ايضاً - المراقب والمتطلع . وواضحٌ ان الشاعرة تستخدم المفردتين بالمعنيين في آن واحد .

قصيدة

من ان غادرت ، بكيت مرتين
لا ، ابداً ، ليس من اجلك .
اولها ، حين رايتُ امراة عجوز
تلوّحُ بيدها من الباص
انها جدة احدهم ، من اللواتي يقبضن على
حقائبهن اليدوية
بقوة . كانت ترتدي معطفاً مطرياً
رغم ان الطقس لم يكن ممطراً
كانت تلّوحُ بيدها
لاطفالٍ إختفوا تقريباً
انها ليست من اللواتي
يعرضن انفسهن لاهواء الطقس
(قبعة تقي من المطر ، في طقس بلا مطر)
مع ذلك ، كانت تلّوحُ بيدها
الى اطفال إختفوا
بكيتُ ، في المرة الثانية
حين رايتُ متسولاً عند باب حانة
بلا حذاء
متشردٌ وسكير ، وفقيرٌ عجوز
يعزفُ على آلة الهرمونيكا
ويتسول .
وبدل ان يضع صحناً امامه للصدقات
وضع فردة حذاء .
كان عزفهُ مثيراً للشفقة
وعلى رصيف بارد ومبللٍ بالمطر
آه ، كان عزفه صراخاً
ضحكتُ ، قهقهتُ حتى البكاء
من عريه رايتُ
عنقه المحمر من البرد وقدميه الارجوانيتين
رغم كل هذا
لم يحصل على اية صدقة
من السكارى
والعابرين
ومني .

جانيت شيبرسون

تستطيعُ أن تخرجَ الآن

هذا الصباح
عدم المبالاة ، الى حد بعيد ، في الشارع
والى حد بعيد ، بلا الوان
الريح لاتهبُّ لتقضمَ اطراف السماء
الزمنُ ينزفُ تحت العشب
وليست هناك سنوات اخرىٰ
العين الحمراء إلتُهمتْ
شيئاً فشيئاً ، حتى في اعماق الاحجار
النبضاتُ تموت

رون بيتلن

صدقني

إذهبْ الى الطابق الاول من ماوىٰ
في شارع آكتسون ، لندن
ومنذ الساعة السادسة مساءً
ستجدُ ، هناك ، في كل أُمسية
رجلاً بلا اصدقاء
انه يستمعُ الى محطات الراديو
البعيدة ، والاكثر بُعداً
سيطلعك على عربة يدوية
صنعها بنفسه ، وعلى كتب مدرسية
قراها .
زوجته تعيشُ ، فوقه ، في الغرفة الثانية
يخفضُ صوت الراديو
ثم يبدأُ يغني اغنيةً
باللغة السواحيلة
وفجاة ، حين يبدأُ صوت ارتطام السرير
في الغرفة العليا ، وقرع الكؤوس
تراه يسحب زوجاً من السماعات
يلصقهما على أذنيه
حينئذ ، صدقني
يحينُ الوقتُ لكي تغادرَ
وتبتعد عن المكان

مثيو سويني

النافذة

سيكون هناك ، عند النافذة
عددٌ من الكراسي
مثل عربات ، في شكل حلقة
كاسلوب من اساليب البقاء . موقد نار ،
بالتاكيد ، والشاي تمت تهيئتهُ
الستائر تخفي المموهينَ بالسخام والطين . لا احد
ينبغي ان يُرىٰ من الخارج
عددهم غير معروف ، عدد قليلٌ ربما
مثل نوع من الكائنات المهددة بالفناء
قلما يتكلمون
هناك قطعة موسيقية يبثُها الراديو
كافة السيارات ينبغي ان تُفتش
وفي كل الاوقات .

الاقلام ودفاتر الملاحظات في زواية ما
وقربها آلة تصوير وهاتف

الشعارات تملأ الجدران
عند مركز العمليات هذا .
الليلُ يهبطُ
واجباتهم بدات .

بول ميولدون

الغابة

يخبرونني كيف انهم إشتروا
ساعة من الصمت
من جهاز اختيار الاغنيات
في نيويورك
ومرة في سان فرنسيسكو

انهم يصرون على العودة الى بيوتهم
من اجل وقت اطول من الراحة
البيتُ يشرف على البحيرة
والغابة القريبة
هي من اجل الحطب

لكنك لاتستطيعُ ان تُضلّلَ الاشجار
فقد كانت واقفه هناك
منذ وقت لم يعد يتذكرهُ احد

الغابة التي في اذهاننا
سوف تبقىٰ
بينما تكون ، حينذاك
قد فقدتْ اخشابها

وليم بلاسكيت

فراشات

الفراشات ضعيفة في الهواء
انها ، هناك ، ترافق الرياح
متمتعة بعشوائية الطيران

الفراشات بلا وجوه
اتصورُ دائماً ، وانا ابتسم
انها تشربُ ، حتماً ، الضياء
غيمة من فراشات
في مقدورها ان تمص القمر

الفراشة الانثى مثل الفراشة الذكر
حين تسحقها
لاتنزف -
إنها ، فقط ، تترك على يديك
مسحوقاً من طلق معطر

مارتن موني

التحول

بمرور الوقت ، حين تكون قد انتبهتُ الى صمتي
وحين تدني صوت الراديو
لترهف السمع ، حاذراً ، متطلعاً الى الباب
وخلفهُ ،
لن تجد احداً في المطبخ
ولكن ، عند المقاطع الاخيرة
للحركات الخفيفة ، اللانهائية للموسيقى
ساكون بعيداً باميال
تصورني مستلقياً في اجمة رطبة
مهدماً بالتحول
الذي يكسرُ ويعالج ثم يكسرُ ثانية
عظام جسدي
وكل مفصل في راسي : شعر خشن
ينتصبُ طول عمودي الفقري
فمي صغيرٌ ليحوي اسناني الجديدة
واللسان يبللُ ذقني
حين تقرا هذا ، اكونُ مشعُراً
غير قادر على النطق ، ولم اعد اليفاً
تظللني اسراب طيور
محلقة ، صارخة حول راسي
بينما اعوي من اجل حبي وسبب حيرتي
بلغة انكليزية هجينة
ضلتْ سبيلها منذ وقت طويل

المصادر

١ـ انكلترا

(1) B.C. Leale.
Leviathan .
Published in britain - 1984 .
By Alison a busby limited .

(2) B.C. Leale .
The colours of ancient dreams .
Published in britain - 1984 .
By John calder (Publishers) ltd .

(3) JoHN ash. Disbelief .
Published in 1987 by carcanet press limited Manchester, Britain .

(4) Barbara Burford, Gabriela pearse, Grace Nichols .
A Dangerous Knowing .
Published in Lo ndon - 1985 .
By sheba feminist publishers .

٢ـ ويلز

(5) Peter finch. selected poems poetry wales press . 1987.

(6) Harri webb. The valleys. poetry wales press 1985 .

(7) Gillian clarke. common Ground poetry wales press. 1985.

٣ـ ايرلندا الشمالية

(8) Janet shepperson
Trio. N.5. Published in 1987
By The blackstaff press limited . Belfast. Northern Ireland.

(9) Mallhew sweeney, pual muldoon, Aidan carl Matthews, William peskell
The younger irish poets. 1982
The Blackstaff press limited . Belfast. Northern Ireland.

(10) Martin mooney
Trio. 1987
The Blackstaff press limited. belfast. Northern Ireland.

٤ـ اسكتلندا

(11) Liz Lochhead. dreaming frankenstein.
Published in Britain - 1984 by polygon books, Edinburgh.

(12) Ron Butlin. Ragtime in unfamiliar bars.
Published in england 1985 by martin secker Warburg Limited .

خواطر... وذكريات

○بعد رحيل ميخائيل نعيمة○

■ جميل الجبوري

عندما كتب ميخائيل نعيمة «نجوى الغروب» عام ١٩٧٣ قال في مناجاته الكبرى تلك :

«طفلك انا ياربي . والقوى الهائلة التي اودعتها كياني لازالت جميعها في طور الطفولة . وانت الذي يتعهدها ، لا انا . وعليّ ان اتحمل رعونتها وطيشها ريثما تبلغ سن الرشد - رشدك .»

كتب هذا وكان قد اغنى الفكر الخلاق بمكتبة متكاملة من فيض ابداعه الثر .. ابتداءً بـ «الآباء والبنون» ومروراً بـ «الغربال . جبران خليل جبران . زاد المعاد . كان ياماكان . همس الجفون . البيادر . الأوثان . كرم على درب . لقاء صوت العالم . مرداد . مذكرات الأرقش . النور والديجور . في مهب الريح . دروب . اكابر . ابعد من موسكو ومن واشنطن . ابو بطة . سبعون . اليوم الاخر . هوامش . ايوب . ياابن آدم» . وانتهاءً بتلك المناجاة العلوية واستلهاماتها السابحة في رحاب الملكوت .

... واسمع نبأ رحيله في المذياع مساء الاثنين آخر ايام شباط ١٩٨٨ وتنثال عليّ الذكريات ... ذلك ان علاقتي الشخصية مع الرجل امتدت قرابة العقدين من السنين ... وصلتي الفكرية به ابتدات منذ بدات اقرأ الكلمة واقتني الكتاب .

كانت بداية معرفتي الشخصية به عندما زار بغداد بدعوة رسمية عام ١٩٦٣ وقد نسبت لمرافقته وكنت يومها موظفاً في (وزارة الارشاد) .

وبعد ان تعارفنا انعقد بيننا حبل الود بسرعة ماكنت اتخليها . فلقد انفتح الرجل عليّ وسالني واستمع لي وحدثني بالكثير عن مديات رؤياه للدنيا ومساراتها ، والعالم ومافيه ، والانسان الذي هو جوهر ذلك كله . ولقد سجلت في مفكرتي - يومها - الكثير من تلكم الشذرات ... فما ان تعارفنا - وجهاً لوجه - في صالة (فندق بغداد) وجلست الى جانبه ، حتى بادر يسالني :

- هل قرات لي ؟



ميخائيل نعيمة ومرافقه - كاتب المقال - عام ١٩٦٣ - في سدة الهندية بالعراق

- بل قراتك . وبالمناسبة فانني اليوم مع آخر ما كتبت (سبعون)

- هذا حسن ، حسن جداً ، ومسر ايضاً . انتم العراقيون شعب قارىء ، وهاضم لما يقراه ايضاً .

- انه يعرف كيف يقرا ، ولمن ؟ ولعله يهتدي بمقولتك ياستاذي :

«كم كتاب افصح ما فيه بياضه ، فيعافه ويتناول غيره يتملاه بالبصر والبصيرة .

- لقد اسعدتني حقاً بهذه المتابعة وذكرتني بزمن مضى من ايامي ... يوم كنت اتابع ما استطعت والتقط ما قدرت ، وبالمناسبة ، اود ان افيدك شيئاً مادمت قد اخترت التلمذة عليّ عن رغبة وطواعية .

- هذا شرف كبير لي .

- لقد ذكرت : البصر والبصيرة : وذكرتني انني كتبت مرة مقالة في هذا الموضوع خلاصتها انني وجدت اللغة العربية قد تفردت بكلمات كثيرة ولاسيما في معالجة النفس البشرية وما انطوت عليه من قوى ومشاعر ونزعات ، وفي

ذلك دليل على ان اصحاب هذه اللغة الكريمة قد سبروا في النفس بهذا الشكل المتفرد .. ادق المعاني واشف الالوان والطف الظلال ... فما كانت اللغة يوماً اكثر من اداة للافصاح عن حاجة في النفس او حاجة في الجسد . وعلى قدر ما تتسع تلك الحاجات وتتنوع طواياها تتسع اللغة وتتنوع اساليبها . وشعب غزير الحس . مرن الفكر ، وثاب الخيال ، لابد ان يخلق لغة غزيرة الالوان مرنة الفواصل وثابة البيان .

وعلى سبيل المثال اعود الى «البصر والبصيرة» . فعندي إنَّ من اكمل كمالات العربية واسماها تمييز ما بين «البصر» و «البصيرة» . وجعلها الكلمتين فرعين من ارومة واحدة ، بل توامين من بطن واحد . فالعين اذ تمر بهما تحس ما بينهما من تجانس ، ولكنها تحس مع هذا التجانس تبايناً ، والآذن اذ تلتقطهما تستانس بالأثنين برنة تكاد تكون واحدة ولكنها غير واحدة ، فهما ابداً متلاصقان متباعدان ، ومتشابهان متناقضان . اما التلاصق والتشابه ففي المصدر ، واما التناقض والتباعد ففي الطريق والواسطة .

فالبصر ومركزه العين يحصر كل همه في التقاط اشكال الأشياء والوانها ، ومن اشكالها والوانها يحاول ان ينفذ الى كنهها ، في حين ان البصيرة ومركزها القلب او الوجدان ، همها الوصول الى بواطن الأشياء دون التلهي بظواهرها فالأثنان يدابان وراء المعرفة ، لكن سبيل الواحد غير سبيل الآخر. اما اي السبيلين افضل واكمل واكفل بالوصول الى الحقيقة والمعرفة فامر معروض على الجميع ، حيث يحق لكل واحد ان يبت فيه بحسب هواه .

التفت اليَّ فوجدني ساهماً ... قال : مابكَ ؟ قلت : استمع واتابع . ولكنني كنت اراجع نفسي امام هذا البحر الخضم من المعارف والخبر والفكر الخلاق ... واسالها ، اتراني في مستوى مصاحبة هذا الطود الشامخ ؟ ... وهل استطيع - انا - السباحة في البحر ؟ ولم اطل . فقد اتخذت قراري وتحملت مسؤوليتي وواصلت مرافقة (ميخائيل نعيمة) وكانت فرصة قلما يجود بمثلها الزمان ...

مرة قال لي ونحن نجلس على مائدة الغذاء :

- «لقد كتبت يوماً القول : ماأصعب ان تسوّد ورقة بكلمات حرية بان تقرا . ويبدو لي ان هذا القول يصدق بشكل بعيد على القارىء العراقي . فاين ما تنقلت هنا - في بغداد - اجد من يناقشني افكاري ويعقب على كتاباتي . إنني القائل - كما تعرف - ما اقربني من الناس وما ابعد الناس عني - ولكنني احسب انكم هنا تخرجون على هذا التعميم . وإنْ كنت لازلت اعنيه لانني ارمي الى اهداف بعيدة لا اظنك تجهلها .»

وعندما قدمته في التلفزيون ، في برنامجي «وجهاً لوجه» والذي كان يقدم على الهواء مباشرة ، كان المقرر ان يستغرق اللقاء ربع الساعة ، فإذا به يلتهم وقته ووقت فلم السهرة الذي يليه .



ميخائيل نعيمة يتوسط من اليسار الى اليمين جميل الجبوري . ابراهيم الداقوقي . وحيد الدين بهاء الدين . فؤاد عبدالمجيد . وخلفه واقفاً ، عبدالكريم العبيدي .
في سدة الهندية - العراق - عام ١٩٦٣ م

يومها - اتذكر - انني افتتحت اللقاء عندما جلسنا سوية أمام «الكاميرات» وبدون تحية ولاسلام — انما بمقدمة (نعيمة) لكتابه (كرم على درب) ... قلت ما كتب ونصه :

«كرمي على درب . فيه العنب وفيه الحصرم . فلا تلمني ياعابر السبيل إنْ انت اكلت منه فضرست .»

وقدرت ان المشاهد احتار في هذا التقديم ، غير المعهود كانوا يعرفون عني كل شيء . وليس الذ لقلب الكاتب من ان يلتقي بقرائه وجهاً لوجه .. ليس الذ من ان تقع العين على العين وان ينطلق من القلب ما يجد طريقه لا الى الأذن فقط بل والى القلب مباشرة .

لقد كانت لقاءات قلوب ... لقاءات ارواح ... كم اتمنى ان تستمر مثيلاتها في المستقبل» .

ولقد حقق عراق ثورة السابع عشر من تموز الأمنية - ايضاً - فتحقق ما تمناه المفكر الكبير وعلى مستوى واسع ورفيع متمثلاً في المهرجانات الثقافية والفنية العديدة التي اصبحت سمة من سمات مسيرة العراق الثقافية والفكرية والفنية .. وفي كل مجال ..

، فسارعت اقول :يسعدني ان اقدم لكم هذه الليلة . الاستاذ الكبير ميخائيل نعيمة ، المفكر الذي ادّب الفلسفة وفلسف الادب ..

فتدخل - رحمه الله - وقال :

إن طبيعتي تعاف المديح ، ولكن تقديمك لي استهواني . فإذا كنت قد استنتجت انني قمت بهذا الدور - فعلاً - فإن ذلك مدعاة لاعتزازي . لانها - فيما أُقدر - رسالة ولا كالرسالات .

ثم اضاف يقول :

«انني اليوم اجد نفسي لأول مرة على هذه الأرض الخيّرة التي هي ارض العراق . وبين أخوة غمروني بفضلهم وبعطفه وبلطفهم وبكرمهم ، فوجدتني وكانني في دنيا من السحر ... بغداد القديمة قرات عنها الشيء الكثير ، لكن الذي استرعى انتباهي وافعم صدري بالفرح هو ان بغداد التي وقعت في ايدي المغول سنة ١٢٥٨ م وبقيت تتقهقر عاماً بعد عام نفضت الآن عنها غبار الأجيال ونهضت من كبوتها ومضت تجدد مجداً غير المجد الذي كان لها ايام العباسيين ، فذلك مجد قام على اكتاف قلة .. اما اليوم فهو مجد يقوم به الشعب ... يقوم به اهل العراق .

وهذه المدينة التي ابصرتها في الأيام القليلة من وجودي فيها كالطائر الأسطوري الذي يموت ثم يعود من جديد . فهي تبعث حية ولاتخشى ان تهدم اذ هي تبني . فهناك الشعوب التي لاتعرف قيمة الهدم ، ولأنها تهدم ولاتعرف قيمة الهدم لاتعرف قيمة البناء ... وبغداد نامت سبعة قرون ولكنها لم تندثر .

امس ، عندما رافقتني الى اثار بابل ، قلت في نفسي ... ان بابل نامت ولا تزال نائمة ... اندثرت ولن تقوم ، اما بغداد فقد تجاوزت احداث الماضي ، ويخيل لي انها تتاهب لوثبة جبارة تصل ما بين ماضيها الخالد وحاضرها المتطلع . وأود مخلصاً - لو ثبتها ان لاتقف عند حد ... أود للقديم البالي ان يندثر ... وأود للجديد النشيط ان يندفع في طريقه الى الامام .

كان هذا في عام ١٩٦٣ - كما اشرت - وها ان نبوءة الرجل قد تحققت اليوم على المستوى الأعلى ، بل ان الواقع تجاوز النبوءة فامتد الى آثار بابل يحييها ويجعل منها محفلاً للفن ومناراً للثقافة . ومسيرة ركب الحضارة سائرة صُعداً الى امام ووجهتها الشمس ...

واستطرد الكاتب الكبير يقول :

«وعلى المستوى الشخصي ، اسعدني ان اجد لي هنا اصدقاء كثيرين لم اكن اعرف عنهم شيئاً ولكنهم كما يبدو

قلت : عزيز عليَّ انْ اغيّر مسار هذا الحديث الشيق ، الذي يفيض بالعواطف والمشاعر ، ولكنني اتمنى ان تحدثوا المشاهد عن نشاتكم الادبية ... او على الاقل ، القاء بعض الاضواء عليها .

قال : احسنت اذ قلت انْ القي بعض الاضواء على نشاتي ، اما انْ استطيع تحليلها واين بدات وكيف فهذا فوق طاقتي . إن جل ما استطيع ان اقوله هو انني ما انْ بدات اقرا حتى بدات اتذوق الكلمة .. كان للكلمة ضرب السحر عندي . وما ان اتقنت شيئاً من النحو واصبحت لي القدرة على نسج العبارات حتى بدات اشعر وكانني ملتصق بالكلمة كما يلتصق الجنين بالرحم ، فلا انفصال بينهما على الأطلاق . وهذا الحب للكلمة بدا يسوقني من غير وعي مني في البداية الى ان اخذت اتعرف على بعض الأدباء وبعض الكتاب ومن خلال مؤلفاتهم وانا لا ازال تلميذاً في (دار المعلمين الروسية) بالناصرة ... هناك كان لي الحظ انْ اقرا الشعر وانْ احفظ الكثير منه . درسنا المتنبي والبحتري وابا تمام . وقبل ذلك درسنا الشعر الجاهلي . وكنت حيثما وجدت شعراً جميلاً كان يغريني ان انظم مثله ، اقول : انظم لا اكتب : فقد كنت انسق الصدور والاعجاز حتى تتكون عندي قصيدة .. ذلك بالطبع كان ميل شاب لايزال في سن المراهقة . فقد كنت - انذاك - بين الثانية عشرة والسادسة عشرة من عمري . ومن بعد الناصرة انطلقت الى روسيا ، حيث اتقنت اللغة الروسية كاهلها ، وهناك انفتحت امامي الآفاق الواسعة في الأدب الروسي . الأمر الذي ولّد لديَّ رغبة هائلة في ان انظم الشعر كما ينظمه الروسي ، وان اكتب القصة كما يكتبها هو .

قلت بداتم شاعراً ثم ناقداً ، وبعدها تركتم الشعر والنقد الى القصة والمقالة ... فهل ثمة ما توضحونه بهذا الشان ؟

قال : نعم ، وكما ذكرت ، بدات بالشعر ثم انتقلت الى النقد بعد ان رحلت الى الولايات المتحدة . وكانت الظروف قد دفعتني الى الكتابة لاني انقطعت عن العالم العربي تماماً عندما كنت في روسيا . ولقد اتتني رسالة ومجلة من صديقي القديم (نسيب عريضه) يتفقدني ويذكرني برفقتنا في الناصرة ويطلب اليَّ ان اوافيه بمقال . وكان ان صدر في ذلك الوقت كتاب (جبران خليل جبران) - الأجنحة المتكسرة - فحبذا ان اقول رايي فيه ... وكانت هذه بدايتي مع النقد .



مهرجان ميخائيل نعيمة في بيروت عام ١٩٧٨ م
الندوة الفكرية التي اقيمت في الجامعة الامريكية
ويظهر كاتب المقال ـ الثالث من اليسار .

ثم واصلت المسيرة في هذا الاتجاه لأنه كان من الضروري ان اشق لي طريقاً ... أنْ اعطي ادباً جديداً ، فالأدب التقليدي في العالم العربي يومذاك كان ادباً باهتاً جامداً لا حياة فيه ولا صلة بينه وبين ما يعانيه الناس لذلك كانت دوافعي الأولى أنْ امهد الطريق ، وانْ اقتطع تلك الأشواك ، وان افتت تلك الصخور التي كانت تعرقل المسيرة ... وادل الناس على نهجي الجديد ، على الأدب الحقيقي كما افهمه أنا . وعندما انتهيت من هذه المهمة بعد صدور كتابي (الغربال) تركت المجال لغيري وانصرفت في الطريق الآخر ... اعني طريق التفكير الجدي في الحياة واعماقها ومعانيها وماتوحيه وتعطيه وتعكسه في ضمير الكاتب .

ولكم هالني ـ يومها ـ الرجل ... ذلك انّ (ناسك الشخروب) الذي كان يعيش في (بسكنتا) مسقط رأسه ، ومهد طفولته الأولى ـ وهي بلدة من اعمال المتن الشمالي في لبنان على بعد خمسين كيلو متراً عن بيروت وفي ذرى جبل صنين الشاهق ـ عيش المتصوفين ، كان يطل من عل على نتاجات الآداب العالمية يقراها بلغتها الأم اذا ماكتبت بالأنكليزية او الروسية أو الفرنسية . ومترجمة اذا ما كتبت باللغات الأخرى ... وكان يتابع ـ بقابلية عجيبة ـ نتاجات الأقلام العربية ويتصيد البدائع والمبتكرات للشيب والشباب ...

انه ، بكلمة ، عالم متفرد يعز نظيره ونسيج وحدة ليس له مثيل .... فلقد كان بقية شجرة الماضي المورقة ، الحبلى بالثمار ، الشذية بالعطر ، الغنية بالندى . ●

عندما خرجنا من التلفزيون واجهنا عند باب المبنى في (الصالحية) جمهور غفير ، التف حوله ، وحياه ، واشاد به ، وطلب منه اكثر من شاب وشابة توقيعاً في دفتر الذكريات (الاوتوغراف) .

التفت الي عندما احتوتنا السيارة ونحن في طريقنا الى (فندق بغداد) حيث كان يقيم ، وقال) :

«ياللعجيبة ؟ أزرع قلبي على الورق فينبت في قلوب الناس !.»

* * *

في شهر مايس من عام ١٩٧٨ اقام لبنان مهرجاناً تكريمياً للكاتب الكبير ميخائيل نعيمة بمناسبة بلوغه التاسعة والثمانين من عمره . وكان من حسن حظي انْ دعيت لحضور هذا المهرجان والمشاركة في اعماله .

وعبر اسبوع الاحتفال شهد لبنان تظاهرة ثقافية متميزة حفلت بالمحاضرات واللقاءات وحفلات التكريم التي اقيمت في بيروت وبسكنتا وكذلك شهد المسرح اللبناني مسرحية حملت عنوان «ميخائيل نعيمة» قدمها الفنان «يعقوب شدراوي ومجموعته المسرحية . وقد وصفها بانها «محاولة متواضعة لتفسير ميخائيل نعيمة مسرحياً وليس لتشخيصه .» .

و «شدراوي» ـ المعد والمخرج ـ يقول فيما قدمه :

«الحق اقول لكم ، ولربما قبل أن تغادروا هذا المكان ... يولد نعيمة آخر لايعرفه أحد منكم ولا اعرفه أنا نفسي .»

اما المحاضرات والندوات والمحاور الثقافية فقد تناولت ميخائيل نعيمة ناقداً وشاعراً وكاتباً ومفكراً .

يقول الدكتور (نديم نعيمة) في كتابه الذي وزع في المهرجان وحمل عنوان : (ميخائيل نعيمة ... طريق الذات الى الذات) :

«في حين كان جبران خليل جبران قد انتهى الى اعتماد الأنكليزية وسيلة اولى للتعبير عن نفسه ، كان نعيمة منصرفاً بما يشبه التعبد ، الى خلق النماذج الحية لما شاءه ان يكون مستقبلاً عالمياً للادب العربي . فكان (الغربال) نقطة تحول في النقد الادبي والنظرية الادبية ، كما كان (همس الجفون) تحولاً في الشعر . و (المراحل) في المقالة . و (مذكرات الأرقش) في الرواية الأسطورية الصوفية . انها نماذج مازالت قياسية بالنسبة الى الأدب العربي على الرغم من انقضاء اكثر من نصف قرن على وضعها .» .

وفي هذا الأطار انصبت اغلب البحوث والدراسات والمحاضرات . ولقد اقامت الجامعة الامريكية في بيروت ندوة بعنوان : «الأبعاد الفكرية عند نعيمة» باشراف الدائرة العربية ولغات الشرق الأدنى في الجامعة وقسم اللغة



لقطة من حفل التكريم الذي اقامته الحكومة اللبنانية للكاتب الكبير . ويظهر كاتب المقال الثالث من اليمين .

العربية في الجامعة اللبنانية . وشارك فيها الدكتور (سهيل بشروئي) استاذ الأدب الانكليزي في الجامعة الامريكية . والدكتور (عفيف دمشقية) استاذ الأدب العربي في الجامعة اللبنانية . والدكتور (مالكولم لايونز) استاذ الدراسات الشرقية في جامعة كمبردج . والدكتور (مناف منصور) استاذ الأدب العربي في الجامعة اللبنانية والدكتور (نديم نعيمة) استاذ الأدب العربي في الجامعة الامريكية . و - كاتب هذه السطور - وادارها الدكتور (ايلي سالم) عميد كلية الآداب والعلوم في الجامعة الامريكية - آنذاك) .

وقد تناول كل محاضر جانباً من جوانب ادب ميخائيل نعيمة وفكره المتجلي . وكانت مشاركتي تحاول التوصل الى «الأديب الذي أدب الفلسفة وفلسف الأدب» . ولقد قلت في مقدمتها :

« كنا في البدء ، في مطلع الشباب ، نتحزب لهذا الكاتب ، ونختصم مع ذاك . نعم هكذا كنا ، ولكم بلغ بنا الأمر حد القطيعة ، نحن اصدقاء الدرس ، لانني - مثلاً - كنت اذهب الى ان ميخائيل نعيمة اديب مفكر يمتلك رايه وينهج وفق منظور فلسفي وضعه لنفسه جوهره الأنسان ، وحقيقة الأنسان ، ووجوده على الأرض . وكان غيري ، زيدٌ او عمرو ، يرى ان جبران هو الفارس في حلبة الأدب .

وهكذا كنا نشتجر . لانتناقش ويصل بعضنا رايه الى الآخر ، انما نفتعلها خصومة نجد لها مانشاء من المبررات .

وقد يكون لهذه النشاة اثرها في متابعة ميخائيل نعيمة بعد انْ ودعنا مرحلة التحزب وادركنا مالزيدٍ ومالعمرو وما لله .» :

وفي ختام المهرجان اقامت الحكومة اللبنانية حفل تكريم بـ (قصر بعبدا) تحدث فيه رئيس الجمهورية اللبنانية الأسبق (الراحل الياس سركيس) مشيداً بدور الكاتب الكبير ومكانته المتفردة . والقى المحتفى به كلمة قال فيها :

« ... ماذا عساني أقول للذين أنفقوا الساعات ، بل الأيام في التمهيد لهذا المهرجان وفي تنظيمه . وفي توقيت كل حركة من حركاته ، غير مبالين بما في ذلك من إرهاق لاعصابهم وافكارهم .

ثم ماذا عساني أقول للخطباء الأجلاء ، وبخاصة لأولئك الذين جاءوا من ديار بعيدة ؟

واخيراً ماذا عساني أقول للجمهور الكريم الذي أضفى على هذا المهرجان الكثير من الألق والرونق والمعنى ؟

ان كلمات الشكر ، وإنْ تكن مخلصة منتهى الأخلاص ، لتبدو مبتذلة وتافهة وجوفاء . لذلك تمنيت لو كان في مستطاعي أن انتزع قلبي من صدري وان اعرضه عليكم لعلكم تبصرون فيه من صافي المحبة لكم جميعاً فوق ما يمكن للساني ان يتلفظ به . فالمحبة في اعتقادي هي أثمن وأسمىٰ وأبقى من كل ما يجنيه اي انسان من بركات الأرض والسماء ».

واليوم ، اذ يستقبل ذلكم الطود الشامخ نداء السماء وهو القائل : «امهلني قليلاً بعد ياقلبي .. قليلاً ، وترتاح مني وارتاح منك . امهلني ، ففي السراج ماتزال بقيّة من الزيت ، وفي الدواة بقية من المداد .» !

لكاني به ردد مع نفسه قوله :

« ايها الباكون في راحتي هذه الساعة . والنائحون في اذني هذه الدقيقة ، الا ذكرتم ان في حقيبة الزمان ساعات ماتزال تعج بافراحكم ، ودقائق ماتبرح تموج باهازيجكم . وانه لولا تلكم الدقائق لما كانت هذه الدقيقة» :

... واحتضنت أُمنا الارض جسده المضنى ، وبقي تراثه الثقافي الثر ، وسيبقى - في المديات الابعد - راية خفاقه في ركب معارف الدنيا ورحابها ... فطوباه ، طوباه ، من معلم جليل .

أهلا بوب

خوان كارلوس اونيتي

ترجمة: د. خيري الزبيدي

خوان كارلوس اونيتي

- ولد في ١ حزيران عام ١٩٠٩ في مدينة مونتيفيديو في الاورغواى .
- قطع دراسته في فترة المراهقة وعمل في عدة حرف الى ان وصل الى العمل الصحفي عام ١٩٣٩ .
- اقام في الارجنتين للفترة الواقعة مابين ١٩٣٠ و١٩٣٤ ، وفي هذه الفترة نشرت روايته «شارع ايار المنعطف - شارع ايار» هذه الرواية التي طغت على اعماله الادبية اللاحقة .
- عمل في وكالة انباء رويتر - وشغل منصب سكرتير تحرير مجلة «المسيرة» الراديكالية في الاوراغواي ، وكذلك سكرتير مجلة «انظر - واقرأ» الارجنتينية .
- اصدر الروايات التالية :
«البئر» عام ١٩٣٩ .
«الارض الحرام» عام ١٩٤١ .
«الحياة العابرة» عام ١٩٥٠ .
«من اجل هذه الليلة» عام ١٩٥٤ .
«الوداع» عام ١٩٥٩ .
«دار بناء السفن» عام ١٩٦١ .
«مجمع الجثث» عام ١٩٦٤ .
«وقت للمعانقة» عام ١٩٧٤ .
«لندع الريح تتكلم» عام ١٩٧٩ التي فازت بجائزة «النقد» في اسبانيا .
وروايات اخرى ومجاميع من القصص القصيرة .
- يقيم في مدريد - اسبانيا - منذ عام ١٩٧٥ .
- منح عام ١٩٨٠ جائزة ميغيل ثيرفانتيس .

المترجم

من المؤكد انه يهرم في كل يوم يمضي ، مبتعداً عن تلك الايام التي كان يدعي فيها بوب ، ذلك الفتى ذو الشعر الاشقر المتهدل ، وتلك الابتسامة الدائمة والعيون اللامعة .. بعيد هو عن تلك الايام ، عندما كان يدخل الى بهو البيت ويحيي برفع يده قريباً من اذنيه ، ثم يجلس تحت المصباح قريباً من البيانو وبيده كتاب ينظر مسترسلا ويحرك اصابعه بين حين و آخر ليداعب سيجارته ، وينفض الرماد الذي قد يعلق ببدلاته ذات الالوان المشرقة .

بعيدا هو ايضا عن ذلك «البوب» - فهو يدعى الان روبيرتو ، يحتسي اي مشروب ليسكر ، ويغلق فمه بطرف يده القذرة عندما يسعل - الذي كان يتناول البيرة ، كأسين على الاكثر في اية ليلة مرح مهما طالت - وهو غريب ايضا عن ذلك البوب الذي كان يضع اكواماً من قطع النقود على طاولته في البار ، لينفقها واحدة تلو الاخرى على جهاز الديسكات ، لقد كان يسمع موسيقى الجاز باستمرار تقريبا ، وجهه بشوش وشاحب بعض الشيء ، يكاد يهز

رأسه لتحيتي عند رؤيتي الى جانبه ويتابعني بنظراته الثاقبة طالما بقيت على مرأى منه ، والى المدى الذي اتحمل فيه تلك النظرات الزرق التي يوجهها نحوي ، ممزوجة بتحكم وسخرية بارزتين . كنت اجد بوب في ايام السبت يتحدث مع مجموعة من اصدقائه الشباب ، احاديث تدور حول احلامه وخططه .. عن تلك المدينة التي سيبنيها على الشاطيء عندما يصبح مهندساً . وكان في غمرة حديثه ، يتوقف عندما يراني لحظة ليلقي عليّ التحية الوجيزة ، ومن ثم ليتابعني بنظراته التي لم تكن تتحول عن وجهي متابعا حديثه مع اصدقائه ، ولكن دائما يتابع بصمت نظراته الساخرة نحوي .

كنت اجلس في بعض الاحيان خارج البار ، واحاول ان اتابعه بنظراتي مسندا وجهي الى يدي وابث دخان سيكارتي فوق كأسي ، انظر اليه دون ان ارمش ، وبتحد واستمرارية ، نظرات مصحوبة ببعض الكآبة . كان بوب يشبه انيس حينئذ ، كنت استطيع تمييز ملامح الشبه بينهما ، وكنت ارى وجه انيس في قسمات وجهه من خلال زجاج البار الذي كان يفصلنا . قد أكون في احدى الليالي وجهت نظراتي اليه وكأنما انظر الى انيس واحسبه هي .. ومع هذا ، كنت افضل في اكثر الاحيان ان تنساني عيون بوب وتنفض عني ، لذا كنت اجلس بحيث لا اراه ، واتابع نظراتي الى افواه الذين يجلسون معي على طاولتي عندما يتحدثون . كنت اتظاهر ببعض الكآبة والحزن في بعض الاحيان ، حتى يعرف بوب بأن هناك اشياء اخرى في داخلي ، اكثر من تلك التي حكم عليّ من خلالها ، اشياء قريبة منه .. كنت اواسي النفس بشرب بعض الاقداح وافكر «عزيزي بوب ، اذهب وقل لاختك شيئاً عني» متابعاً حديثي ، بل لمساتي لايدي الفتيات اللواتي كن يجالسنني ، بينما اقوم بأظهار عبقريتي وابتداع النظريات التي كانت تضحكهن ، فيسمع بوب ضحكاتهن .

الا ان بوب لم يكن يبدي اي اهتمام واضح انذاك . فنظراته وحركاته كانت تدل على عدم اكتراثه بما افعل ، واذكر ذلك كأثبات ، بأن بوب كان يلاحظ فقط المهازل التي كنت اقوم بها في البار . في احدى الليالي ، كنت انتظر اخته انيس في بيتهم . اذكر اني كنت واقفا الى جانب البيانو عندما دخل هو ، كان يرتدي معطفاً واقياً للمطر ، وقد اغلق جميع ازراره حتى الرقبة ويداه في جيوبه ... حياني بهزة رأس ، واخذ ينظر حوله في الصالون ، ومن ثم دخل الى الغرفة ، وشعرت بأنني تلاشيت تماماً امام نظرته الخاطفة .. بعد ذلك عاد الى الصالون واخذ يحوم حول الطاولة ، يمشي بحذر فوق السجادة بحذائه المطاطي ذي اللون الاصفر ، ومن ثم لمس بأصبعه احدى الورود الموضوعة في المزهرية على الطاولة التي جلس على حافتها بعدم اكتراث ، واخذ يدخن موجهاً نظراته الساخرة نحوي . اما انا ، فقد كنت متكئاً على حافة البيانو ، تنتابني كل التساؤلات ، وبحركة عفوية ضغطت بيدي اليسرى احد مفاتيح البيانو التي تصدر نغمة حادة ، ووجدت نفسي مضطراً لمعاودة الحركة باستمرار ، وخلال ثلاث ثوان بالضبط ، موجها نظراتي المتحدية نحوه .

لم اكن اشعر سوى بالكراهية نحو بوب ، بل كانت كراهية مصحوبة بشيء من الاحترام المخجل ، وتابعت ضرباتي على مفاتيح البيانو التي كنت اشعر بأنني اطعنها بشراسة جبانة وسط صمته وهدوءه ، الا اني تجردت بعد لحظة ، ووجدت نفسي شخصاً اخر ، يراقب الاحداث من اعلى السلم او من مدخل الباب ، اراقب بوب ، واشعر بصمته المتحكم ، الى ان انزويت مع نفسي ومع دخان سيكارتي الذي كان يتصاعد مرتجفاً ، شعرت بنفسي متجرداً وشارداً ومتشنجاً ، ومتأثراً وشعرت كذلك بسخافة شخصيتي امام ظل بوب وحيويته الظاهرة ، اضرب بأصبعي مفتاح البيانو مرة كل ثلاث ثوان ... واستمر . فكرت بأني لم اكن اعزف على البيانو بسخافة ليست مبررة ، انما كنت اناديه ، انادي بوب وان النغمة التي كنت اكررها بضربات اصبعي لم تكن سوى كلمات التوسل الفريدة التي امتلكها لتطلب من عنفوانية شبابه التفهم والتسامح . اما هو ، فقد استمر على حالته دون ان يحرك ساكناً الى ان قرعت انيس باب غرفتها مشيرة بأنها ستنزل لمقابلتي ، في تلك اللحظة ، انتصب بوب وبخطى واثقة تقدم مقترباً من طرف البيانو ، ثم اتكأ عليه دون ان يرفع نظراته عني وقال مبتسماً : «كيف ستكون ليلتك هذه .. من حليب ام من ويسكي ؟ توسل في سبيل النجاة ام قفزة الى الجحيم ؟» .

لم اتمكن من اجابته ، لم استطع ان اهشم وجهه بضربة من قبضة يدي ، ولكني توقفت عن عزف البيانو ، وابعدت يدي ببطء ، وعندما وصلت انيس منتصف السلم اضاف بوب : «حسناً قد تكون من اولئك الذين يفضلون المفاجآت» .

استمر هذا التحدي بيني وبين بوب ثلاثة او اربعة اشهر دون ان اكف عن الذهاب الى النادي المعتاد - اذكر بطولة للتنس كانت تقام في تلك الايام - لم اكف عن الذهاب لانه عندما تطيل فترة غيابي عن النادي ومن ثم اعود ، كان بوب يستقبل عودتي بمزيد من نظرات الاحتقار والتهكم في عينيه ، بمزيد من حركات وجهه الساخرة التي كان يصطنعها وهو جالس على مقعده هناك .

وعندما حانت اللحظة التي فرضت عليه رغبتي بالزواج

من انيس في اقرب وقت ممكن ، بدأ يغير من اسلوبه في معاملتي . لم اعلم كيف عرف بحاجتي لذلك الزواج من اخته ، وكيف استقبل حاجتي هذه بكل ما تبقى لدى من حماس . لقد ازال علاقاتي بالحاضر ، لم الاحظ في تلك الفترة التغير الذي حصل لبوب ، الا انني وبعد فترة وجيزة ، بدأت اذكر كيف كان تحوله في تلك الفترة ، كنت لشدة تأثري اتوقف احياناً عن المشي لادمدم بالشتائم ، فقد بدأت باستيعاب الدوافع التي جعلت بوب يغير اسلوبه نحوي . ويستبدل نظراته المتهكمة بشيء من التفهم فقد قرر بوب ان يواجهني بشكل جدي ، واكثر فاعلية من اسلوبه الذي اتبعه حتى ذلك الحين . قرر ان يواجهني كما تواجه المشاكل الصعبة والمستعصية الحل ، فهي تواجه بترو وبُعدِ تحديد الطريقة الاسلم لحلها . الا انني لم اكن منتبهاً الى سبب ذلك التحول المفاجيء في اسلوبه ، بل وصل بي التفكير الى ان افسر نظراته الجامدة كبداية لتفهم اعماقي وحاجتي للزواج من انيس كوسيلة للتقرب منه .

بعد ذلك وجدته ينتظر قدوم الليلة ، رأيته للحظة ، فما ان اتت تلك الليلة ، الا وظهر بوب . جلس على الطاولة التي كنت اجلس عليها لوحدي ، واشار للخادم بالانصراف .. انتظرت قليلا دون ان ارفع نظري عنه ، فقد كان يشبه اخته الى حد بعيد عندما كان يرفع حاجبيه ومقدمة انفه . فهو مثلها عندما يتحدث ، اقترب مني وقال برزانة «لن تتزوج من انيس» نظرت اليه وابتسمت ، ثم وليت وجهي عنه ولكنه اضاف : «لن تتزوج اختي . لان شيئاً مثل هذا يمكن تجنبه طالما يوجد من يستطيع بالفعل منعه» وعاودت الابتسامة قائلاً «كلماتك هذه كان من الممكن ان تبعث في نفسي مزيداً من الاصرار على الزواج من انيس ، لو انك وجهتها لي قبل سنوات ، ولكن الان ... فهي لاتزيد ولا تنقص شيئاً ، ولكن يمكنني سماعك اذا احببت ان تشرح لي» فرفع رأسه وتابع نظراته بصمت وكأنما اراد ان يتابع الحوار ، وانتظر ان انهي كلماتي وسألته «هل لك ان تشرح لي لماذا لاتريد ان اتزوجها ؟» واسندت ظهري الى الجدار متبيناً مدى الكراهية التي يكنها لي .. كان وجهه شاحباً ، ارتفعت فوقه ابتسامة اختلقها بوب مكشراً عن شفتيه واسنانه .

قال «ان اجابتي يمكن ان تقسم الى عدة اقسام ، وقد لايكفي الليل بأكمله لكي اقصها عليك . ولكن يمكنني ان اوجز لك كل شيء بكلمتين او ثلاث كلمات . لن تتزوجها لانك عجوز وهي شابة ، لا اعلم فيما اذا كان عمرك ثلاثين او اربعين عاما ، لايهمني ذلك ، ولكن انت رجل متكامل ، اي انك محطم ومنتهٍ ، كبقية الرجال من عمرك ، الا اذا استثنينا اولئك العظماء غير الاعتياديين ، ثم سحب نفساً من سيكارته المطفأة ونظر الى الشارع ، وعاود النظر اليّ متابعاً «طبعا لدى حضرتك مبررات تجعلك تفكر بأنك انسان غير اعتيادي ، وان تعتقد بانك انقذت اشياء كثيرة من الغرق ، الا ان ذلك غير صحيح» . واشعلت سيكارة وبدأت ادخن متكئاً على الحائط دون ان انظر الى وجهه ، فقد كان يزعجني ان اقتنع بكلامه ، ويبعث في نفسي حقداً فاتراً دون ان اشك بأن شيئاً ما يمكنه زعزعة تصميمي ، بعد ان اكتشفت حاجتي للزواج من انيس ، لم نكن ، انا وبوب في انسجام . مع اني كنت شاباً مثله ، وقلت له يمكنك ان تخطىء ، فهل لك ان تذكر لي الاشياء المحطمة داخلي واجاب بسرعة لا ، لست طفلاً كي ادخل في مثل هذه الالعوبة ، فأنت اناني ، وشهواني بطريقة قذرة ، ومرتبط بأمور حقيرة تجرك نحوها وتجرفك الى الحضيض .. لا ، لن تصل الى اي مكان ، فأنت لاتحبها في الحقيقة .. وهذا فقط ، انت عجوز وهي شابة ، بل اكثر من ذلك ، فأنا لا اسمح لنفسي بالربط بينكما حتى في مخيلتي ، وانت تريد ان .. ومرة اخرى ، رأيت نفسي عاجزاً عن تهشيم وجهه ، ولذا فضلت انهاء الحوار ، فتركته واتجهت الى جهاز الموسيقى ، فألقيت فيه قطعة نقود وضغطت على ازرار بدون تعيين ، عدت ببطء الى مقعدي واستمعت ، فكانت موسيقى هادئة . كان احدهم يغني بعذوبة وبينه فواصل متباعدة .. الى جانبي كان بوب .. يقول : ولا حتى هو او واحد قبله ، ليس هناك شخص مؤهل حتى ينظر الى عيون انيس ، ياللمسكين . وفكرت بأستغراب : لقد كان عما اسماه هو بالشيخوخة ، اشياء كريهة ، اشياء تقال عما هو متعفن ، او على الاقل اشياء تشير الى العفونة . لقد كان تفكيراً بالمفاهيم شمل النساء بكلمة امرأة ، دفعهن بدون حرص للتكيف مع المفهوم النابع عن تجربة فقيرة ، ولكن ـ لقد قال ايضاً ـ ليست كلمة تجربة هي الكلمة المناسبة ، لم تكن هناك تجارب . ليس هناك سوى عادات وتكرار .. اسماء

ذابلة لوضعها على الاشياء واختلاقها الى حد ما : هذا ما قاله تقريباً ، بينما كنت افكر بهدوء . لو انه يقع ميتاً او انه يجد الطريقة التي يقتلني بها هناك بالذات وبسرعة .. لو اني اقص عليه تلك التصورات التي اثارها في نفسي عندما قال : بأنه حتى هو ليس أهلاً بلمس انيس بطرف اصبع ، او ان يقبل طرف ثوبها او اثار خطواتها واشياء مشابهة ، ياللمسكين .. وبعد فترة ـ بعد ان انتهت الموسيقى واطفأ الجهاز انواره وازداد الصمت ـ قال بوب هذا كل مافي الامر وذهب بخطواته الواثقة المعتادة ، خطوات لم تكن سريعة ، ولم تكن بطيئة .

لو ان وجه انيس بان لي تلك الليلة من خلال ملامح بوب ، لو ان الشبه بين الاخوين استطاع في لحظة ان

يصور لي بوب انه انيس ... لكانت تلك الليلة قد شهدت اخر لقاء لنا ... حقاً ، لقد عدت لرؤية انيس في مناسبتين اخريين ، خلال لقاءاتنا الاعتيادية . كما عدت لمقابلتها مرة اخرى في ذلك الموعد الذي فرضته محاولاتي البائسة بعد ان تأكدت بان كافة سبل الكلام لن تنفعني بشيء ، وان جميع توسلاتي اليها قد ماتت جميعاً دون ان تجد طريقاً الى قلبها او سمعها هناك في هواء الساحة الازرق ، وتحت اوراق الشجر الخضراء في المحطة .

لقد ساهمت ملامح انيس التي رأيتها في وجه بوب في تلك الليلة ، على الرغم من انها كانت ملامح اعتداء ضدي ، ساهمت في تخيل سذاجة وبراءة تلك الصبية . ولكن ... كيف لي ان اكلمها ، ان المسها ، ان اقنعها ، بأنها غدت امرأة قاسية الفؤاد خلال لقاءاتنا الاخيرة .. كيف لي ان اجد انيس التي اعرفها في ركام هذه المرأة ذات القوام الفارع . كيف استطيع ان ارى تلك الفتاة التي اذكرها جالسة على كرسي في بيتها او على مسطبة في الساحة ... لا ، لم استطع ان ارى في هذه المرأة خلال لقاءاتنا الاخيرة سوى قوام فارع ، فقد غابت روح انيس منها . اني ارى امرأة تشنجت رقبتها ، وبرزت عيناها ، ومات فمها وسكنت يداها في حضنها . كنت انظر اليها بدون ان اتمكن من التعرف عليها «لم تكن» كما كانت وكان الهواء من حولها .

ابدا لم اعرف ما الحجة التي اختارها بوب لابعادها عني ولكي تصل الى هذه الحالة . ولكني متأكد بأنه لم يكذب حينها . فليس هناك من يستطيع ارغام بوب على الكذب ، ولا حتى انيس نفسها .

وذهبت انيس ولم ارها بعد ذلك قط ، لم أرَ قوامها الفارع ... لقد علمت بأنها تزوجت . وانها لاتعيش في بوينس ايريس ... في تلك الفترة كنت اتخيل بوب من خلال الكراهية والالم . اراجع تصرفاتي لكي اكتشف في بعضها او في مجموعة منها ذلك السبب الذي استطاع ان يقتلني في هواها ، وان يقتلها امامي ...

اما الان فأرى بوب منذ سنة تقريباً يرتاد نفس البار ، يحيط به نفس الاصدقاء ـ فهو يدعى روبيرت الان ـ ايقنت بان الماضي لم يعد له وقت ، وان الامس قد مضى منذ عشر سنوات . مازالت هناك بعض من ملامح انيس في وجهه المتعب . كما ان بعض حركات فمه ذكرتني بقوام تلك الصبية الفارع ، بخطاها المتأنية . ولكي استرجع الشعور بتلك العيون الزرق تنظر اليّ من خلال خصلة الشعر التي كانت تنساب على جبينها مشدودة بشريط احمر ... اسلمت نفسي للتأمل ، للغيبوبة ، فوجدتها في اعماقي كما هي ، حية كما كانت وكنت اعرفها . ولكن من الصعوبة البحث في وجه وكلمات وحركات روبيرت عن بعض ما اذكره عن بوب .

اردت البحث عن بوب لكي اكرهه ، لقد انتظرت ساعات طويلة بعد لقائي الاول به ، عسى ان يخرج من البار واتمكن من الانفراد به ، كنت اريد ان اكلمه ، ان اضربه ، وانتظرت بصمت محاولا ملاحقة تحركاته ومفتشاً عن بقايا ملامح انيس في وجهه ، متلصصا من وراء زجاج البار ، ومتابعا كلّ حركاته دون ان يدري . لقد فكرت ، بل اخترت الجمل التي سأشتمه بها ، وحددت في جسمه الموضع الذي سأوجه اليه الضربة الاولى . الا ان بوب غادر البار متأخراً وبرفقة ثلاثة اصدقاء ، وقررت الانتظار .. قررت ان انتظر كما انتظر هو قبل سنوات ، الى ان وجد الفرصة الملائمة وانفرد بي .

ولكني عندما عدت لرؤيته من جديد ، وبدأنا بصداقة جديدة ، اود لو انها لاتنتهي ابدا ، ايقنت بأن فكرة مشاجرته اصبحت غير ممكنة ، واتفقنا على ان لا اتكلم عن انيس او عن الماضي مطلقا . على الرغم من ان كل شيء كان مايزال حيا بصمت في داخلي ، وامام وجه روبيرت واولئك الاصدقاء القدامى عند جلوسي معهم في البار مساء ، فأنا لا افعل شيئاً سوى استرجاع الماضي كل يوم ، كما ان حقدي سيظل حياً مستمراً مادمت ارى وجه روبيرت واسمع صوته ، ليس هناك من يعرف عن انتقامي ، ولكنه يعيش في اعماقي مرحا على الرغم من أني اتحدث مع روبيرت ونضحك معاً ، ندخن ونشرب القهوة . تعاودني الذكريات ، اذكر بوب اذكر ايمانه ، وجرأة احلامه الغابرة . اذكر ذلك الفتى الذي كان يعشق الموسيقى ، بوب ، الذي اراد ان يخدم الانسانية ، ويبني مدينة ساحرة الجمال تتسع لخمسة ملايين شخص على طول شاطىء النهر . بوب الذي لم يكن يستطيع ان يتفوه بأي كذبة ، بوب الذي كان يحرض على الصراع ما بين الشباب والشيوخ . ذلك الانسان الذي اراد ان يمتلك المستقبل والعالم . افكر بكل هذه الامور . وانا اقابل الان شخصاً لوّنت السكائر اصابعه وصارت مصفرة ، يعيش حياة مزرية ، متزوج من امرأة سمينة ، يسميها «زوجتي» هذا الرجل يقضي ايام نهاية الاسبوع الطويلة جالساً على كرسي في البار ، يتفحص اوراقه ويقامر على الخيل بالهاتف .

ليس هناك رجل استطاع ان يعشق امرأة بنفس القوة التي عشق فيها دناءته ، طريقته في الغرق في حياة الرجال القذرة ، ليس هناك من فتنه الحب كما يفتنني ذلك القلق المتقلب ، والمشاريع المستحيلة الانجاز التي يعبّر عنها ذلك البوب الذي اصبح مجرد خيال . مشاريع تنفعه فقط لكي يعرف الى اي حد انتهى الى الابد .

لا اعلم فيما اذا قد رحبت سابقاً بأنيس بمثل هذه السعادة والحب اللذين ارحّب بهما بوب يومياً ، أرحّب

بعالم البالغين الغامض والعفن هذا . لقد وصل بوب الى المدينة حديثاً وهو يقاسي بين حين واخر من الآم الفراق ، رايته ثملاً احياناً ، ووعد بأنه سيعود الى ايامه الغابرة ، يوم كان منظر بوب يثير مشاعري ، مشاعري التي استطيع ان اجزم بأنها لاتختلف عن مشاعر الام الحنون عندما اراه . ومع اني اعلم بأنه لن يعود ، لانه لايمتلك المكان الذي يمكنه العودة اليه ، الا اني احاول مواساته ، مفتعلاً فهمي لحالته ، واقوم بذلك من خلال حديثي عن ارض الوطن وبعض صور شوارعه وتماثيله . وتلك الاغاني التي يحلو للمهاجرين جلبها معهم ... احاول ان ابني له هرماً من الامال في الغد الذي سيقبل ، حاملا معه الضوء والشباب من بلاد الشباب التي اتى منها بوب منذ قليل ، فتراه يهدأ لحديثي ، ولكنه يحتج كي اضاعف وعودي له .. الا انه يوافق في نهاية المطاف ، وترتسم على شفتيه ابتسامة صعبة ... فهو ما زال يعتقد بأن يوما ما سيأتي ويعيده الى الزمن الذي كان فيه بوب ، ثم يستسلم للسكون في غمرة سنواته الثلاثين ... يقلب الطرف بين جثث طموحاته العملاقة ، واحلامه التي تلاشت تحت وطأة آلاف الاقدام التي لايمكن تجنبها .

• • •

صدر حديثا



وثائق

ثلاث مقالات لمحمود أحمد السيد

■ اعداد وتقديم: حاتم الصكر

يمكن للمرء ان يقر مطمئناً بريادة محمود احمد السيد (١٩٠٣ ـ ١٩٣٧) للكتابة القصصية الفنية في العراق. وقد درس هذا الجانب من حياته الادبية باحثون اجلاء[1] اسدوا بتسليطهم الضوء على ريادته؛ خدمة كبرى لأدبنا العراقي الحديث. بل نوّه بعضهم بدوره في وضع أسس القصة العربية عامة.[2] فهو ينتبه الى مضامين القصة الفنية التي اسماها رواية احياناً ويهتم بشكلها ايضاً فيفرق بين الاقصوصة (او القصة الصغيرة) وبين القصة كما يكتب في (قصصنا العراقية الشعبية) ويشير الى اهمية القصص الشرقية (الروسية والتركية خاصة) وضرورة ترجمتها او تلخيصها لاتفاقها واذواقنا.. واذا كان السيد مؤسساً في هذا الاتجاه ـ كتابة القصة العراقية وترجمة القصص العالمية او تلخيصها ـ فانه من الدعاة الاوائل لوضوح الفكر والمنهج وتحديث الوعي لدى الكاتب.

وهذا النهج الفكري المتنور ـ القائم على تأمين العدل والحرية والمساواة والعلم والعمل والتطور ـ دفع السيد الى بث افكاره بواسطة كتابة المقالات الى جانب القصص والروايات. وهو فيها كلها ذلك الكاتب الطليعي الذي يريد لوطنه وشعبه وامته ماللأمم الاخرى من مقدار ومكانة. وهذا كان هدفه ايضاً من مزاولة الترجمة عن التركية التي كان يجيدها وينقل عنها نصوصاً عالمية.

ان رسالة السيد ثقافية وليست ادبية تحديداً.

من هنا كان اهتمامه بالحياة الثقافية فكراً وتأليفاً واعتقاداً.

ان وعي السيد يشتد ويضيق بما كتب في العقد الاول من العشرينات فيراجع ماكتب وينكره ويخاصم نقاده وزملاءه في قيمته. ثم يستأنف بعد ذلك بسنين قليلة



السيد ١٩٢٦

مرحلة جديدة اتضح فيها نضجه ومستوى تفكيره المقترن بوعي اجتماعي وسياسي وثقافي حاد وثاقب.

وترافق ذلك مع ميله الى كتابة المقالة بانواعها. فكان السيد كما يقول الاستاذ الدكتور علي جواد الطاهر ـ كاتب مقالة ذا خبرة وتجارب وهو «فصل في تاريخ المقالة العراقية. هذه المقالة التي رزقت وهي وليدة ناشئة في زمنه ـ اقلاماً جديرة بالاحترام».[3]

وتقوده اهتماماته المقالية الى ان يغدو ناقد فكرة؛ يعرض ويحلل ويعرّف وينتقد..

وفي هذه المقالات الثلاث المنتخبة تبدو مزايا السيد المقالية. فهو معني بالعبارة رغم اهتمامه بالفكرة.

وهو ميّال الى بسط الحجج واقامة الادلة رغم اتصاف مقالاته بالقصر والايجاز والاقتصاد في البيان.

كما تتضح في ثنايا مقالاته ثقافته التي كان قوامها: الأدب الانساني والتراث العربي. وتظهر هذه الثقافة المزدوجة في استشهاداته بأقوال الادباء العالميين

وافكارهم ثم في حفاظه على جمال العبارة العربية وقراءته لتراثنا الشعري خاصة.

* * *

سيكون هدفنا اذن في هذه الصفحات هو التنويه بمحمود احمد السيد مقالياً؛ وناقد ادب بوجه خاص.

وشئنا ان نعرض نماذج من مقالاته النقدية في موضوعات خارج القصة التي كان يعرضها او يلخصها او يترجمها لانها تبصّرنا بآرائه الثقافية العامة. والنماذج المختارة هنا تنتمي الى المرحلة الثانية من حياته الادبية التي اعقبت توقفه عن الكتابة وتراجعه عن اعماله الاولى وانزوائه في احدى قرى الديوانية..

والمقالات تعرفنا الى آراء السيد في الحرية اولاً من خلال انتقاده نفسه انتقاداً جريئاً..

ونجد خلاصة لرأية بتولستوي الذي لخص اكثر رواياته واعماله وقدمه للقارئ العربي فيلسوفاً اجتماعياً.

وفي النموذج الثالث سنرى ذوقه الشعري وهو يحتفي بالمتنبي ويستدعي نصوصه وماتوحي اليه من افكار راسماً لقارئه صورة صحيحة عن صلة المثقف بتراثه.

* * *

* تذكر ولادة محمد احمد السيد بتاريخ مختلف هو ١٩٠١ ـ د. عبد الاله احمد ـ واعتمدنا تاريخ الدكتور الطاهر لما ابداه من جهد في تحقيق ذلك بالاتصال المباشر بعائلته واصدقائه. ويشير الدكتور الطاهر (هامش ص ١٤ من كتابه محمود احمد السيد..) الى ان الاضبارة الرسمية للسيد تذكر عام ١٩٠٤ تاريخاً لولادته.

* وكانت وفاته بمصر صباح العاشر من شهر كانون الاول ١٩٣٧ ودفن في القاهرة.

(ـ الدكتور الطاهر ـ ص ١٧٧ عن نص مذكرة المفوضية العراقية بمصر).

هوامش التوثيق

١ـ من الباحثين الذين خصوّا محمود احمد السيد بالريادة القصصية او درسوا قصصه :

ـ الدكتور علي جواد الطاهر في كتابه: محمود احمد السيد رائد القصة الحديثة في العراق ـ دار الاداب ـ بيروت ـ ط ١ ـ تموز ـ ١٩٦٩.

ـ الدكتور عبد الاله احمد: نشاة القصة وتطورها في العراق ١٩٠٨ ـ ١٩٣٩ ـ ط ١ ـ بغداد ١٩٦٩ و ط ٢ ـ بغداد ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ ١٩٨٦ .

وكذلك في الاعمال القصصية الكاملة لمحود احمد السيد ـ اعداد وتقديم: د. علي جواد الطاهر و د. عبد الاله احمد ـ بغداد ـ ١٩٧٨ ـ وزارة الثقافة.

ـ الاستاذ محمود العبطة ـ محمود احمد السيد ـ ج ١ ـ بغداد ـ مطبعة الامة ـ ١٩٦١.

ـ الاستاذ باسم عبد الحميد حمودي ـ في القصة العراقية ـ بغداد ـ مطبعة اتحاد الادباء العراقيين ـ ١٩٦١.

٢ ـ * مقالة (حريتنا يقيدها الجهل) نشرت في مجلة (المعرض) ـ العدد الممتاز ـ تشرين الثاني ١٩٢٦ ـ السنة الاولى ـ الصفحات ٦٤١ ـ ٦٤٢ ـ ٦٤٣ ـ ٦٤٤ . والمعرض صدر عددها الاول ببغداد في تشرين الثاني ١٩٢٥.

ووضعت المجلة هامشاً صغيراً جاء فيه:

(١) «لقد اعد الكاتب الفاضل مقالاً نفيساً لهذا العدد، ولكن كثرة المواد دفعتنا لاستبداله بهذا المقال الصغير الذي ارسله لنا من قبل فمعذرة اليه».

كما نشرت صورة السيد على الصفحة ٦٤٢.

* مكتبة الشبيبة: كُتاب للسيد بقسمين: الاول: هياكل الجهل. والثاني: القلم المكسور. وهو الذي يساله السائل هنا عن سر تسميته. وقد صدر الكتاب عام ١٩٢٣ ببغداد .

وفي جواب السيد نلمح نقده الذاتي لنفسه وتراجعه عن (رواياته الخيالية والغرامية) التي كتبها في المراحل الاولى.. ولاسلوبه الذي يرى هو انه لايصرح او يسمي الاشياء كما ينبغي لكاتب جريئ..

٣ ـ * مقالة (تولستوي الفيلسوف خلاصة مذهبه الاجتماعي) ـ نشرت في مجلة (المعرض) الجزء التاسع والعاشر ـ تموز ـ آب سنة ١٩٢٧ الصفحات ٤٣٩ ـ ٤٤٠ ـ ٤٤١ ـ ٤٤٢.

ويشير السيد الى مقالتين سابقتين نشرهما في (المعرض) للتعريف بتولستوي. بعنوان: تولستوي: الفيلسوف الروسي ـ ترجمته وكتبه ـ رسالته في الموت (عن المصادر التركية). ص ص ٢٥٦ ـ ٢٥٩ المعرض ـ الجزء الخامس ـ السنة الثانية ـ مارت سنة ١٩٢٧.

والثانية ص ص ٣١١ ـ ٣١٥ المعرض ـ الجزء السادس والسابع ـ نيسان ـ مايس ـ سنة ١٩٢٧.

ونشرت المقالتان في باب (اشهر مشاهير الامم).

وتبدو في المقالة نظرة السيد الثورية المتاثرة بالافكار الاشتراكية العامة التي تؤكد دور الفلاحين في ملكية الارض، وحرية المراة، ومحو الفوارق الاجتماعية. وهو اذ يقدم تولستوي فيلسوفاً ومصلحاً اشتراكياً فانما يقدم لنا نموذجاً من صلة المثقف العربي بالفكر العالمي في الربع الاول من هذا القرن وفي فترة مابين الحربين خاصة.

٤ ـ * مقالة (حديث عن المتنبي) نشرها محمود احمد السيد في مجلة (الحاصد) الاسبوعية ـ العدد الممتاز ـ بغداد ـ الخميس ٣٠ نيسان ١٩٣٦ ـ الصفحات ٢٦ ـ ٢٧ ـ ٢٨ ـ ٥٤ ـ ٥٥ وتوسطت الصفحة ٢٦ صورة السيد.

ويبدو ان المقالة مكتوبة لمناسبة الاحتفال بمرور الف عام على وفاة ابي الطيب المتنبي. ويريد السيد اثبات شجاعة المتنبي ونفي القول بانهزامه كما ينفي قرمطيته ايضاً. وهذا الاهتمام يعكس قراءة السيد للتراث. ومطالبته بالاحتفال بالمتنبي مطالبة تنم عن وطنيته ونزعته القومية فيشير الى اهمية دراسة عظماء الامة وشعرائها ثم يشير الى احتفاء لبنان ومصر بالمناسبة فيقترح ان تحتفل بغداد بذلك لان العراق (موطن المتنبي الابدي ومثواه).

ونشير الى توجيه الكلام للشباب خاصة (الذين راحوا يقدرون الآداب الفرنجية حق قدرها) وهذا امر يعده السيد جزءاً مما ينبغي للشباب ان يفعلوه. و لكن مع انصاف ادبهم العربي الذي «يجدر بهم ان يقراوه». وهنا يوازن السيد بين الحاجة للآداب الاجنبية والتراث اي يؤكد المعاصرة والاصالة في الوقت نفسه.

جواب موجز:
حريتنا يقيدها الجهل

سالني سائل:

ـ لماذا سميت الرسالة الثانية من رسائل مكتبة الشبيبة: القلم المكسور ؟

ـ ذلك لان مافيها من كلمات لاتستحق ان تكون مما يجري به قلم صحيح، حر، طليق.

ومايكسر القلم او يقيده حاكم بامره، مستبد برايه، كما يكسره او يقيده جهل مطبق يغشى الناس، او وهم، او اعتقاد في الصميم من الضلال يحسبونه الدين.

كذلك كان الامر عندنا، ولايزال.

انظر الى هذه الكلمة من الرسالة تلك:

«ان الادبيات الخيالية، والعلوم الكلامية التي سادت المجتمعات البشرية، قد وقفت عند حدها. وربما قرب اليوم الذي تبتدي فيه بالتقهقر. حينذاك ينصرف الانسان الى العمل في سبيل السعادة الضائعة..».

الا ترى فيها اضطرابا وابهاما ؟ ما الادبيات الخيالية ؟ وما علوم الكلام ؟ اعتقد انك لم تفهم شيئاً مما قصدت اليه. حقاً. ولكن هل كان باستطاعة القلم ان يكتب كلمة اكثر منها صراحة واجلى بياناً ؟

كلمة اخرى:

«من المضحك ان نرى ماساد وقدس في الحياة الدنيا من (الاعتبارات) الخيالية والمالية، منذ عصور، يكاد يسقط..»

افهمت (الاعتبارات) ؟

الا ترى هذا التعبير غير صحيح في موضعه ؟ وان هنالك غيره حذف قبله ؟

ولعلك عرفت (الاعتبارات) المالية ؟ اما (الاعتبارات) الخيالية، فما هي ؟

كلمة اخرى:

«كل شعور ياتي الحواس من الدماغ: كاذب. وكل حس يصدر من الحواس الى الدماغ: حس صادق».

الا تحتاج الى شرح، ليكون القصد منها ظاهراً مفهوما لمن يتواضع فيقراها ؟

كلمة اخرى:

«كم سجد الانسان لكلمات حسبها آتية من مكان مقدس وماهي في الحقيقة الا صدى هذيانه في حال ضعفه».

وماتلك الكلمات التي سجدنا لها نحن بنو الانسان ؟!

كلمة اخرى:

«اذا كنتم ناهضين ـ حقيقة ـ، فاهدموا قبل كل شيْ بناءكم القديم».

ماالبناء القديم ؟ ....

كلمة اخرى:

«العمال بهم قوام الحياة، والكسالى والمتقاعسون هم الجراثيم التي يجب ان تباد».

من هم الكسالى والمتقاعسون ؟ اي طبقة هم من طبقات الشعب ؟ وكيف يجب ان تباد ؟

الا اننا لننشد الحرية لاقلامنا حقاً، لنستطيع ان نكتب مايجب علينا ان نكتبه في امثال هذه الموضوعات. ومايقيدها فرد مستبد كما يقيدها جهل يغشى الناس، وضلال.

وهل نحن فائزون بها قريباً ؟

على اننا لانطيق انتظاراً بعد. ولانرى من الصواب الهرب من الافصاح عما في رؤوسنا من افكار وآراء نعتقد ان اظهارها فرض علينا

ولقد كنت احسبنا قادرين على نشر شئ منها في الصحيفة، لكنا فوجئنا بموتها العاجل واسفاه. ولعلنا نستطيع احياءها. فان لم نستطع، فلدينا الصحف الحرة في الاقطار النائية، او الكتب والرسائل ننفق في سبيل طبعها من ثمرات كدنا، غير مترددين ؟

بغداد: محمود احمد

تولستوي الفيلسوف
خلاصة مذهبه الاجتماعي

كتبنا ترجمة الفيلسوف. وعرضنا على القارئين خلاصة رسالته في (الموت)، في عددين مضيا من المعرض الاغر. ونريد ان نلخص لهم في هذا المقال مذهبه الاجتماعي الانساني المعروف الذي اصطبغ اواخر ايامه بالفوضية السامية وهي التي نسميها بالفوضية البيضاء. وبعكسها الفوضية الدموية السفاكة الحمراء: فوضية (باكونين).

من خيرة مؤلفات الفيلسوف كتاب اعترافاته. ظهر هذا الكتاب بعد كتابه عن (القوزقيين). وهو يقول فيه:

«لم استطع ان افكر في هذه السنوات الاخيرة بدون خوف ونفور واضطراب قلب. انني في ايامي الماضية لم ادع جرماً الا واجترمته. فقد قتلت واعتديت وانهمكت في شرب الخمور وكل لذة دنيئة، وسرقت وكذبت. كنت اعيش في ارضي استلب من الفلاحين ثمرات اعمالهم فانفقها فوق موائد الميسر او موائد الخمرة. وكنت اعاقبهم وابيعهم كالعبيد واخادعهم. على اني كنت اقابل بالمدح والثناء !...».

فانت ترى ان هذا حكم يحكم به على نفسه كما يحكم به على كافة ابناء طبقته الارستوقراطية التي كانت تسود المملكة وتعيش عالة على الشعب، تمتص دمه، وتنتهك حرماته وتستلب حريته وماله وثمرات سعيه. وهي فاسقة فاجرة، كاذبة، خاطئة، خسيسة، سافلة.

واكبر كتب الفيلسوف كتاب (الحرب والسلم) الذي ظهر عام ١٨٦٥. وكان الفيلسوف في شبابه ضابطاً حارب الدولة العثمانية مع الجيش الروسي القيصري في ساحات (القريم). وهو باعترافه باحترام جرم القتل آنفاً، يشير الى النار التي اطلقها على الجنود العثمانية في تلك الحرب. والكتاب حملة شديدة وجهها الى الحرب وفكرة الحرب في العالم.

وناتي - بعد - كتابه المسمى (حنا كارنينا) فهذا الكتاب مهم جداً، لانه صورة صحيحة لجانب من حياته، فيها ملامح فكره المضطرب كما تجلى بأس نفس وثورتها.

يقول في (الاعترافات) عن هذا الكتاب:

«وبعد ان اكملت تاليف كتابي (حنا كارنينا) بلغ مني الياس مبلغاً عظيما. فصرت اعيش غارقا في لجنة وفي التفكير فقط. واخذت تزايد السؤالات في نفسي، فتبقى تنتظر اجوبتها».

ثم يقول:

«بلغت الخمسين من عمري. وكنت آنئذ في موقف مخوف لايطاق امام هذه السؤالات التي لااجوبة لها. ثم فهمت انني السعيد ذا الجسم الصحيح لن اعيش. كان جسمي قوياً كجسم فلاح مستطيع عمل الحصاد. وكنت ذا فكر يشتغل (١٨) ساعة ولايكل. ورغم ذلك فقد حسبتي واصلاً الى نتيجة واحدة تلك هي انني لن اعيش. لقد رايت (الموت) وحده الحقيقة. وكل شئ ماخلاه باطلا».

كتب تولستوي كتاب اعترافاته عام ١٨٧٩. وقبل ان ينتهي منه اتصل برجل يدعى (سوتاييف)، مسيحي متمسك بالدين اشد تمسك. لجات الى داره امراة فقيرة، وهو غائب عنها، فسرقت ماكان فيها من المقتنيات الثمينة. فساقها رجال الشرطة الى حيث تعاقب. عرف ذلك فهرع الى دار الشرطة ساعياً في انقاذها وهو يقول:

«كلنا مجرم. فما الفائدة من معاقبة هذه الامراة ؟ وماذا تكسب من القائها في غيابة السجن ؟ الخير كل الخير في ان ترزقوها».

كذلك كان (سوتاييف). وقد تعلم منه (تولستوي) مالم يكن يدرك ويعلم. وظهر اثر ذلك واضحاً في كتابه الذي كتبه بهذا العنوان: «اذن ماذا يجب ان نفعل ؟».

سؤال القاه على نفسه. ثم اكب يدرس حال البيئات المنحطة التي تسبح في بحر الرذيلة، في موسكو القيصرية، قاصداً الى معرفة طرق اصلاحها. لكنه عاد

آخر الامر الى رشده. فاخذ يعتقد انه هو وابناء طبقته الارستوقراطية علة التسفل والترذل والسقوط.

والقى آخر جواب له في كتابه الذي اسماه «عقيدتي». فهو يقول:

«يوصينا السيد المسيح بان لانفعل مايخالف العقل. ومحاربة الالمان او الترك مخالفة للعقل. وابتزاز ثمرات مساعي الناس لاجل ارتداء الثياب الغالية اثمن واقتناء الاثاث والرياش، مخالف للعقل. وسوق البؤساء المصابين بالعطالة وقلة الاخلاق الى السجون فيكونون عاطلين الى النهاية ويفقدون الاخلاق، مخالف للعقل، لكن هذه هي حال اوربا اليوم».

وهنا يمضي الفيلسوف في فوضيته السلمية البيضاء فيدعو الى نبذ خيال الحكومة والقوانين والمحاكم والجيوش والسجون، لكي يعود الناس الى الحياة الطبيعية الاولى فتصلح حالهم. وتصبح الدنيا جنة الفردوس. والاسس اللازمة لهذه الجنة عنده خمسه.

١ ـ الغاء الملكية الفردية للارض. فتكون الارض للجميع.

٢ ـ العمل الفكري والعمل الجسماني.

٣ ـ اطلاق الحرية للمراة والرجل في العلاقة بينهما. والاحسن ان تكون مدة العلاقة طويلة.

٤ ـ محو الفوارق بين الطبقات الاجتماعية. واحلال الاخوة العامة محلها.

٥ ـ حفظ الصحة العامة.

ولم تتحقق آراء هذا الفيلسوف كلها. وقد توفي عام ١٩١٠ تاركاً وراءه اكداساً من الكتب والمؤلفات. واهمها التي تدور حول هذه الآراء. وهي خلاصة مذهبه. يبحث فيها الباحثون..

محمود احمد

بغداد:

لمناسبة الاحتفالات الالفية

حديث عن المتنبي

٣٠٣ ـ ٣٥٤هـ

٩١٥ ـ ٩٦٥م

بقلم الاستاذ محمود ا. السيد

ينقلون عن الشاعر الشهيد هنري باربوس صاحب مجلة «موند»، انه قال في كتابه «النار» هذا القول الغريب الذي انكره بعض الناس انكاراً شديداً:

«العلماء ليسوا في اغلب الاحيان غير (اناس) فقدوا النظرة السليمة البسيطة الى العالم والحياة. والانسان يتعلم في الكتب ـ ويعني بها الكتب العلمية النظرية المحض ـ الاشياء الصغيرة التافهة لا الكبيرة السامية».

هذا قول شاعر فنان، ربما كان غريب الاطوار، على انه نافذ البصيرة في صميم الحياة، وهو على غرابته، وغلو قائله فيه يصح ان يكون معناه المستتر في عبارته القاسية، غير المألوفة، مصداقاً لحياة ابي الطيب احمد بن عبد الصمد الجعفي المتنبي البدوي المغامر، الذي لو نشا نشاة الكثرة من العلماء، من اهل زمانه، الذين كانوا يفنون اعمارهم في دعة وركود، لا يغادرون صومعة الدرس، ولايمشون في مناكب الارض، ولايكافحون صروف الدهر، ولايعرفون سوى كتب النحو والفقه، ولايتساءلون الا عما قال زيد وروى عبيد: لما كان اكثر من معلم خامل الذكر مغمور في مدرسة محدودة الزمان والمكان، ولفقد «النظرة السليمة البسيطة الى العالم والحياة»، ولما كان الشاعر الكبير الذي نعرف، والحكيم الذي كان ومازال بعد الف عام يوحي الى قومه بكثير من شعره، الهلم الفطرة الصحيحة، وصدق النظر، ويبعث في نفوسهم القوة، ويسمو بهم الى عقوة المعرفة الصالحة التي تدعمها الخبرة والتجاريب والبصيرة الشاعرة المدركة الملهمة، ويشجعهم وهم يسيرون ـ كابناء الانسانية جميعاً في مسالك الدنيا الملتوية المتشعبة في تيهها، تكتنفهم ظلمات الغباوة الموروثة من العصور الهمجية الاولى والشرور والالام، ويغريهم بالكفاح والبقاء والمغالبة في معترك الحياة، حيث لانصر ولاحكم الا لمن استقوى على خصمه، فرداً كان او طبقة او جماعة، فغلب.

فهو ـ من هذه الناحية ـ كما قال شاعر دمشق الاستاذ شفيق جبري:

«شاعر المجد لو تطلبت مجداً ... للمعالي تغريده واغانيه
كان منه طريفه وتلاده» ... حرام في غيرها اغراده



السيد ١٩٣٦

«يجب القلب عزة في قوافيه
وبصفو من الكرامة زاده»

«ليس فيها غنج الخيال ولا التخـ
نيث نغم يلذه ترداده»

«ملء اشعاره البطولة ريا
من بيان طرية اعواده»

«طاعن الدهر وحده، كل ايا
مه طعن، ولم يزلزل عماده»

«صاحب الحكمة التي تملأ الدهـ
ر فتزهي بحليها اجداده»

«يتخطى مدى القلوب فتلقاه
محيطاً بهمسها تنقاده»

«فكان الرجال من كثرة التجريب
في كشف خلقهم اولاده»

وشاعرنا لم يتعلم من الكتب الاشياء الصغيرة التافهة ـ على حد تعبير الشاعر هنري باربوس ـ، بل تعلم من مدرسة الحياة الكبرى، الحقائق الكبيرة السامية فراح ينثرها ثراً في قصيده الذي قصده وارسله في الصحف والاوراق، وانشده في فم الزمان.

وهو القائل، هذه الاقوال التي، ارى انها لم يسمعها مستعبد ذليل محتمل للضيم الا استحال، ولاشك، عزيزاً يابى الهوان وظلم الظالمين:

«واحتمال الاذى ورؤية جانيه
غذاء تضوى به الاجسام»

«ذل من يغبط الذليل بعيش
رب عيش اخف منه الحمام»

«كل حلم اتى بغير اقتدار
حجة لاجئ اليها اللئام»

«من يهن يسهل الهوان عليه
ما لجرح بميت ايلام»

«اطاعن خيلاً من فوارسها الدهر
وحيدا وما قولي كذا ومعي الصبر»

«ولا تحسبن المجد زقاً وقينة
فما المجد الا السيف والفتكة البكر»

«وتضريب اعناق الملوك وان ترى
لك الهبوات السود والعسكر المجر»

«وتركك في الدنيا دوياً كانما
تداول سمع المرء انمله العشر»

«وجنبني قرب السلاطين مقتها
وما يقتضيني من جماجمها النسر»

«يقولون لي ما انت في كل بلدة ؟
وما تبتغي ؟ ما ابتغى جل ان يسمى»

«كذا انا يادنيا اذا شئت فاذهبي
ويا نفس زيدي في كرائهها قدما»

«فلا عبرت بي ساعة لاتعزني
ولا صحبتني مهجة تقبل الظلما»

«عش عزيزاً او مت وانت كريم
تحت طعن القنا وخفق البنود»

وهو القائل في صرف بعض صحبه الى مثل اعلى بدلا عن التعادي والتفاني في سبيل مراد نفوسهم الامارة بالسوء من جاه وحطام زائل

«ومراد النفوس احقر من ان
نتعادى فيه وان نتفانى»

وهو القائل في احتقار المال الذي يكتنزه الكانزون ويجمعونه من طرائق شتى ويبخلون به:

«ومن ينفق الساعات في جمع ماله
مخافة فقر فالذي فعل الفقر»

وهو القائل هذه الفلسفة العالية ذماً للجبن والجبناء والذين يجنبون انفسهم التضحية حين يدعو الواجب اليها معتبرين (ارواحهم) شيئاً ثميناً منفصلاً عن مادة الكون آتياً مما وراءه:

«تبخل ايدينا بارواحنا «فهذه الارواح من جوه
على زمان هي من كسبه» وهذه الاجسام من تربه»

ثم هو القائل:

«يموت راعي الضان في جهله «وربما زاد على عمره
ميتة جالينوس في طبه» وزاد في الامن على سربه»

«وغاية المفرط في سلمه «فلا قضى حاجته طالب
كغاية المفرط في حربه» فؤاده يخفق من رعبه»

وهو المقرر ان لا فائدة تجنبها طبقة الا اذا خسرت طبقة اخرى بقوله: مصائب قوم عند قوم فوائدُ

وهو الحاث على الجراة ودفع الناس إلى الغايات الجليلة واستصغار سفاسف الامور بقوله:

ومن قصد البحر استقل السواقيا

وهو المفضل مجالسة الكتب ومصاحبتها على مجالسة من لايرجى منهم نفع معنوي ولاخير فيهم بقوله:

وخير جليس في الزمان كتاب

وهو القائل هذه الحكم جوامع الكلم «ان المعارف في اهل النهى ذمم» «ان القليل من الحبيب كثير» «وربما صحت الاجسام بالعلل» «اذا عظم المطلوب قل المساعد» «وفي الماضي لمن بقي اعتبار» «والجوع يرضي الاسود بالجيف» «ولا راي في الحب للعاقل» «وماخير الحياة بلا سرور؟»

وهو المقول الطموح الباسل الباعث في النفوس روح الشجاعة والهمة والنشاط والنهوض والنخوة بقوله:

اذا غامرت في شرف مروم فطعم الموت في امر حقير
فلا تقنع بما دون النجوم كطعم الموت في امر عظيم

يرى الجبناء ان العجز حزم وكم من عائب قولا صحيحاً
وتلك خديعة الطبع اللئيم وآفته من الفهم السقيم

وبقوله:

غير ان الفتى يلاقي المنايا ولو ان الحياة تبقى لحي
كالحات ولا يلاقي الهوانا لعددنا اضلنا الشجعانا

واذا لم يكن من الموت بد
فمن العجز ان تكون جبانا

• • •

بدا لي هنا وقد اطلت في سرد اقوال ابي الطيب ولاسيما منها مايحض به على البطولة والمغامرة والشجاعة لنيل الحرية والعز ودفع الهوان ونفض غبار الذل ان ادفع عنه تهمة اتهمه بها كاتب مصري هو الاستاذ محمد جلال في مقال نشره في «مجلتي» المصرية الصادرة في ١٥ سبتمبر ١٩٣٥، اذ قال عنه قولاً قد يشايعه فيه بعضهم، مستندين الى روايات رواها حساده المعاصرون له وغيرهم ذكرت في كتاب (الصبح المنبى).

«اما كثرة تشدقه بحبه للقتل وضرب الرؤوس فليس دليلاً على الشجاعة بل هو دليل على عكسها كما يقرر علماء النفس (راجع مقال هادفيلد في العدد ١٨ من مجلتي) وكل مايفخر به المتنبي مراراً وتكراراً لايدل الا على ضده فما شجاعته التي يتغنى بها، إلّا كشجاعة الطفل الذي يخفي جبنه وخوفه الامن الظلام بترديده مايريد ان يثبت به انه غير خائف الخ».

ونحن نذكر عن الشاعر حادثتين عظيمتين حدثتا له، نراهما دليلاً قاطعاً على ان الكاتب مبطل في تهمته هذه التي اتهمه بها.

الحادثة الاولى مثبت لدى العلماء اصحاب دائرة المعارف الاسلامية من ان الرجل قام بثورة مسلحة في ايام شبابه وهي التي سمي فيها بالمتنبي واليكم هذا النص من الدائرة:

«... وعاد الى اللاذقية ثم بدا دعوة ثورية اسيْ فهم كنهها مدة طويلة من الزمن فكتاب المشرق يقولون إن ابا الطيب إدّعى النبوة في السماوة واسرته جنود الا خشيد ومنذ ذلك الحين لقب بالمتنبي. وانتصر كراتشكوفسكي في كتابه عن المتنبي وابي العلاء (في طبعة بطر سبرج الصادرة سنة ١٩٠٩ الصفحة ٩ الى الصفحة ١١) لهذه الروايات من غير ان يلقي نظرة تفصيلية الى الاشارات الواضحة في ديوانه. ففي هذا الديوان قصائد تقطع بقيام المتنبي بهذه الثورة الا انها كانت شان غيرها من ثورات ذلك العهد - سياسية ودينية معاً. وقد بدات في اللاذقية ثم امتدت الى الحدود العربية للسماوة حيث يسكن بنو كلب المتاهبون دائماً للتمرد. وقد استغل اب الطيب مبادئ القرامطة دون ان يؤمن بها، تلك المبادئ التي لقيت اذناً صاغية بين اولئك البدو الرحل. وربما سببت اقوال الثائر الغامضة ومبادئه التي تقوم على انتهاز الفرص وتصويره للامامة على الاساليب القرمطية بعض الالتباس في فهم دعوته. ذلك لأن كل مهيج في ذلك الوقت كان يعتبر قرمطياً. وهزم المتنبي والبدو الذين كانوا معه بعد ان نجح بعض النجاح ثم أسر وسجن في حمص حوالي عام ٩٢٣م. وحوكم واستمر سجنه سنتين».

الحادثة الثانية، مغامرته واقتحامه خطراً كان متوقعاً له حين عاد من فارس الى العراق وفي الطريق نبه الى ذلك الخطر وخوف حرصاً على حياته فابى الا مضياً لطيته ملاقياً الموت غير هياب، لانه كان شجاعاً حقاً، معتقداً بجميع ماذكرنا من اقواله ومنها، ان لاتبخل ايدينا بارواحنا، ولاقضى طالب حاجته اذا كان فؤاده يخفق خوفاً ورعباً. واليكم وصف هذه الحادثة التي كان فيها منياه:

«بعد ان غادر المتنبي مصر ذهب الى بغداد فبلاد فارس ثم مر بارجان فشيراز ومدح عضد الدولة. ثم انصرف من عنده شاخصاً الى بغداد فالكوفة وذلك في اوائل شعبان سنة ٣٥٤ هجرية تقابلها سنة ٩٥٥ م».

واذ كان الشاعر هاجياً من قبل ضبة بن زيد العيني بقصيدته التي مطلعها:

(ما انصف القوم ضبة وامه الطرطبه)

وبلغت القصيدة فاتكاً بن جهل الاسدي شقيق ام ضبة - اي خاله -، اثارت في نفسه غضباً شديداً عليه واضمر له السوء. ولما بلغه مغادرته لبلاد فارس وعلم اجتيازه بجبل دير العاقول تتبع اثره. وقد كان ابو الطيب مر بابي نصر محمد الحلبي فاطلع على حقيقة الامر ومانيويه فاتك من الشر له ونصحه بان يصحب معه من يستانس به في الطريق، فلم يزدد الا انفة وعناداً وابى ان يصحب معه احداً قائلاً: انا والجراز في عنقي، فما بي حاجة الى مؤنس. ثم قال: والله لا ارضى ان يتحدث الناس بانني سرت في خفارة غير سيفي. فحذره ابو النصر كثيراً فما كان منه الا ان اجاب: ابنجو الطير تخوفني ومن عبيد العصا تخاف علي. والله لو ان مخصرتي هذه ملقاة على شاطئ الفرات وبنو اسد معطشون لخمس وقد نظروا الى الماء كبطون الحيات ماجسر لهم خف ولاظلف (اي لا انسان ولادابة) ان يرده. معاذ الله ان اشغل فكري بهم لحظة عين. فقال له ابو النصر: قل انشاء الله.(*) فقال: هي كلمة مقولة لا تدفع مقضياً ولاتستجلب آتياً ثم ركب وسار. ولم يكن معه الا ابنه وغلمانه. وكانوا اقل عدداً من المتربصين لهم. فاتك وجماعته من قبيلته، واذ تلاقى الجمعان، خيل لغلام من غلمانه انه قد يفر بعد ان ترآءى لهم ان الموقعة دائرةُ دائرةُ سوئها عليهم فانشده محرضاً له على الثبات في القتال او لست انت القائل:

الخيـل	والليل	والبيـداء	تـعـرفـنـي
والسـيـف	والرمـح	والقـرطـاس	والقـلـم

فراح الشاعر يقاتل قتالاً شديداً حتى خر صريعاً هو وابنه وجميع غلمانه. ونسال بعد ايرادنا هاتين الحادثتين:

هل الذي يتمرد ويثور جبان غير شجاع، قعدة ذليل غير عزيزٍ ولا مقدام ؟

وهل الذي يخوف من العدو ذي الجمع الكثير المتربص له في مفاوز الطريق المخوف فيتقدم اليه بقلة من غلمانه (والغلمان ليسوا ذوي حرب وضرب

كابناء القبائل) غير هياب، رعديد لاتنطبق اقواله على افعاله ؟

وهل الذي يقاتل قتالاً شديداً، فلا يفر وكانت محتملة نجاته لو فر خائر النفس غير ذي بطولة ولا مقدام ؟

وهل روى الرواة لنا انه استسلم الى فاتك، او انه طعن في مقاتلته طعنة في ظهره ؟

وهل هذه الصفات صفات من يصح ان يتهم بما اتهمه به الكاتب احمد جلال ؟ وتهمة اخرى نحاول ان ندفعها عن الرجل، تلك هي قول اخوان لنا انه كان انانياً ومعجباً بنفسه. ومع ان الثابت في هذا العصر ان الانانية والعجب من ابرز صفات رجال الفن كالشعراء ومن اليهم، نرى دائرة المعارف الاسلامية تعالج طرفاً من هذه الناحية فتقول عنه في الصفحة ٢٨٢ (الجزء ٤٠) منها:

«... واذ عاد الى الكوفة في اوائل سنة ٣١٥ هـ اتصل بابي الفضل الكوفي الذي كان على مايظن من الذين اعتنقوا مذهب القرامطة او قل انه كان على كل حال لا ادرياً صميماً وكان لهذا الرجل على ما يظهر تاثير كبير في آراء المتنبي الفلسفية والدينية. ومنذ ذلك الحين، وللصلات التي كانت بينه وبين القرامطة، نبذ التعاليم الدينية التي كان يرى انها اداة روحية للظلم. واعتنق الرواقية وفلسفة التشاؤم التي ظهر صداها في شعره. فالحياة عنده غواية يذهب بها الموت ولا يسودها الا الحماقة والشر.

وكان يرى ان الاجانب الغلاظ الجبناء قد غلبوا العرب على امرهم ... وبازدياد معرفة ابي الطيب بالحياة التي كان يزهد فيها، نما شعوره سريعاً بموهبته فازداد عجبه بنفسه الى درجة بعيدة. وقد دفعته عصبيته العربية الى مهاجمة الاجانب المتغلبين. ولذلك نستطيع ان نعرف من التناقض الذي لم يكد يبرا منه لماذا كان يطمع طيلة حياته في الثروة والسلطان اللذين كان يحتقرهما من اعماق نفسه، مع انه كان يتميز عن بقية معاصريه بصلابة طباعه وتشدده في الامور الخلقية».

ولنحلل هذه الاقوال التي مع انها ابانت عن جانب من التهمة الموجهة اليه ابانت عن انه كان:

١ ـ يكره الظلم

٢ ـ يرى الحياة غواية

٣ ـ زاهداً في الحياة.

٤ ـ محتقراً للثروة والسلطان من اعماق نفسه.

٥ ـ متشدداً في الاخلاق (والمراد بها هنا الفضائل).

ولاتجتمع هذه الصفات ـ مع النهوض في سبيل دعوة سياسية ودينية تهم المجموع اكثر مما تهم الفرد ـ في الاناني المغرور مطلقاً لان الاناني:

١ ـ لايعنيه امر الناس ولايهمه ان يقع عليهم ظلم او ان ينالهم حيف

٢ ـ يحب الحياة حباً جماً.

٣ ـ يهوى ترفها وموجبات الراحة واللذة فيها فلا يزهد فيها.

٤ ـ لايحتقر الثروة ولا السلطان من اعماق نفسه.

٥ ـ لاينشد في الاخلاق اي الفضائل، وكلها تضاد الانانية.

فان لم نستطع ان ندفع باستنتاجنا هذا تلك التهمة عن الرجل، فقد استطعنا ان نضعف من شانها الى حد بعيد.

لعلي اطلت. ولعل من الواجب علي ان اطيل. فهذا كلام للكافة ولا سيما منهم الشباب الذين راحوا يقدرون الآداب الفرنجية حق قدرها وهذا ماينبغي لهم ان يفعلوا، ولكن اكثرهم ـ على ما اعرف ـ لم ينصفوا في الوقت عينه ادبهم العربي الذي يجدر بهم ان يقراوه على الاقل للتاريخ ان لم يتذوقوه، ولم يروا فيه كما نرى في شعر المتنبي شيئاً من الحكمة وفلسفة العزة ومغالبة الظلم والظالمين، ونوراً والهاماً قميناً بالحفظ والذكر والاستهداء به.

وبعد فان مما يثلج الصدور سروراً قيام جمعية العروة الوثقى في بيروت بالواجب ازاء ذكرى هذا الشاعر الخالد اذ احتفلت بمرور الف عام على وفاته في اليوم الثاني من حزيران سنة ١٩٣٥، وكذلك الحفلة التي اقامتها بعدها جمعية اتحاد الادب العربي في مصر. وانا لننتظر تحقق النبا القائل باقامة الحفلة الثالثة في العراق موطنه الابدي ومثواه.

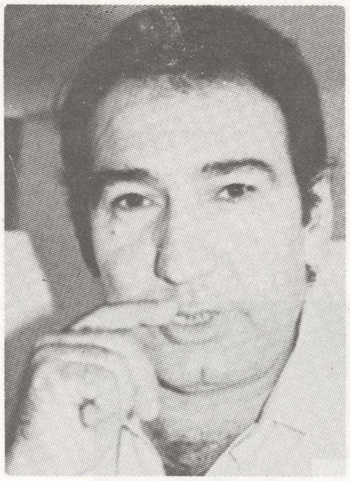
فلا اقل ـ يومئذ ـ من ان يقول العالم، هؤلاء قوم يخلدون رجال آدابهم الرفيعة الاولى ولو بالاقوال، فيشعرون شعراءهم من رجال آدابهم الرفيعة المتاخرين واعني بهم المعاصرين، بانهم يقدرونهم ضمناً حق قدرهم، ويفتحون لهم باب الأمل، ويشجعونهم على اداء رسالتهم لابناء الجيل الجديد، والاجيال الآتيات.

محمود أ. السيد

● هكذا جاءت في الاصل والصحيح: إن شاء الله. ملاحظة المعد

لغة المثقفين

د . مالك المطلبي



يتطلب ربط « اللغة » بـ « قطاع » ما ، (لغة التعليم ، ولغة الاعلام ، ولغة العلم ، ... الخ) القاء نظرة اخرى على المستويات اللغوية .

وقد نُظر على الدوام الى المستويات ، على انها تعدّد درجات في (لغة) ما : ويشبه ذلك ، انْ اردنا التقريب ، ما ندعوه بـ «تونات» . تدرّجات اللون الواحد . والسؤال الذي ينبثق ها هنا : ما حقيقة المستويات في اللغة العربية ؟ لكي نعرج ، بعد ذلك ، على ما سميّ ، بـ لغة المثقفين ، فيكون لنا أنْ ننتقل من السؤال الى التساؤل : أهناك لغة ثقافة ، أو لغة مسندة الى المثقف . كما هو الشان في المستويات اللغوية الاخرى ؟

والآن علينا أن نؤمن المُنطلق العلمي الاول : وهو الاعتراف بوجود لغتين عندنا : المحكية والكتابية :

اعني الانطلاق من الثنائية اللغوية التي تهيمن على المسار اللغوي العربي . أنّ الانشطار اللغوي عندنا يمكن النظر اليه ، من وجهة تاريخية : كلما مضت العربية الفصيحة صعدا في « التاريخ » استقلت عنها العاميّة ، بسعيها الى اغلاق نسقها ، اعني القيام باجراءاتها على وفق منطق « داخلي » محض .

وهكذا حين تحتفظ سلسلة العاميات بذاكرة الفصيحة في جسدها ؟ تقوم بتحويلها الى ذكرى مبهمة لاواعية ؟

اما « الفصيحة » فانها لأسباب تاريخية ، تقع في خط الدفاع الاخير عن وجودها : وقضية الدفاع والهجوم ، في اللغات ، جزء من الدراسات ، التي تلحظ تكوّن الطبقات اللغوية ، بموجب قوانين « صراع » سوسيو ـ لغوية ، لايسعى هذا الرأي الى الخوض فيها ، غير مانود تبيانه هنا ، هو أن لغتنا الفصيحة تتحمل الآن عبء الضغط الخارجي كل لحظة .

تحاول « اللغات » الهاجمة تكوين « ثغرات » في جدارها ، وصولا الى المولد الرئيس (النحوى) فيها ، لتخريبه في حين تترك « العامية » التي تقوم بالضغط من الداخل آثارها هي الأخرى . وبعبارة أخرى ، تقوم العاميات (التي تفتح ابوابها على مصراعيها ، للغات الهاجمة) تقوم بدور الطابور الخامس في زمن الحروب . والفرق بين حروب البشر ، وحروب اللغات ، هو أن الحروب البشرية تنطوى على هدنة ، وسلام . اما الحروب اللغوية ، فهي مستمرّة ، ماوجد لسان يتكلم ؟ وهكذا تهاجم العربية من الخارج والداخل . اما العربية فتقوم بدورها بالدفاع عن وجودها ؟ اى بتمثل القادم ، عن طريق التواطوء أو الطرد او التاجيل ، وكلها طرائق لغوية معروفة في عمليات « الصراع » بين اللغات .

غير أن العربية التي شُرفّت بلغة (التزيل) ، ظلت تحتفظ بذاتها (او جوهر ذاتها . في كلام الله ...) وهذا اذا انعمنا النظر فيه ، من الامور التي تلطف .. حتى تكاد تخفى الهجوم على العربية الفصيحة عنيف ضار ، والدفاع عنها قوىّ ، قوة لايدركها البشر أنفسهم فكانما ذلك مدار : للدفع والجذب : تظلّ فيه الاجرام واللغات ، والافكار محفوظة : لولا القران الكريم ، وما نبت على ضفافه من كتابة ، لتعرضت العربية ، لما تعرضت له لغات اخر ، من مَيل الى الظل :

غير أن الوعي الآخر ، لم يجعل النصّ القرآني ذاته بمنأى عن أهدافه . وهكذا تتقدم الاقتراحات المعمدّة بماء التكنلوجيا المعاصرة ، تتقدّم لخطّ جديد . والقرآن الكريم ، والعربية المشرقّة هما في النهاية خط ؟ ازاحة واستبدال . وأرى انني استطردت غير أنني ازعم أنني لم اكن لأستطيع بلوغ السؤال الاشكالي بدون هذا الاستطراد . اين تقع المستويات

اللغوية ،بالنسبة للحيز اللغوي الثنائي ؟ الجواب بداهة أنة يقع في الطرف الفصيح لأنه مكتوب . وها هنا ملحظ لطيف :

فالمستوى الذي هو فصيحة مقيّدة (بدائرة المستوى) انما يتحملَ الان عبأين : عبأ دائرة المستوى ، فضلا عن عبء اللغات الهاجمة (كما عرضنا له انفا) وبعبارة اخرى : ينقل كاتب (الصحيفة) عربيته المبثقة (ظاهريا) من نظام الفصيحة ، والحاملة خفية جميع الانحرافات عنه ، ثم يقوم بحشرها في دائرة المستوى ، اى باسقاط موضوع المستوى عليها . هكذا نصل الى مستويات منهكة ان سمح لهذا التعبير بالمرور ، تعجّ بما يسميه اخواننا المعياريون بالاغلاط وما يسميه الوصفيون بالمتغير ، اما القول بفصيحة المثقفين ، والقول عليها : فنرى انه قول يطلق من قبيل المشاعر (التفاؤل هنا) لامن قبيل التصنيف المنهجي للغات ومستوياتها .

اذ لاتوجد لغة مثقفين . ان الخطاب الادبي (بشقيه الابداعي والنقدي) انما يصدر عن الفصيحة صدورا مباشرا : وليس المقصود بلغة الابداع او لغة النقد مستوى لغويّا ، بل لغة في اللغة لغة اخرى وليس تفريعا : اى ادبية اللغة او شعرية اللغة : وهذا كله مماّ يقع في دائرة النقد الادبي ، لااللغوي . غير انّ بامكاننا استخدام هذا المصطلح لغة المثقفين « في دائرة التخاطب : اى في الاتصال : وهو امر يعكس أول وهلة : انشاء منطقة كلام فصيحة ، بازاء منطقه الكتابة : والحق انّ هذا المستوى يقوم باعادة ضخ الفصيحه ، مع ابعاد سمتها الرئيسة « (الاعراب) » ، والتقاط الفاظ اقرب الى المعجم منها الى قائمة الاستعمال اليومي وهكذا يتولّد مصطلح هجين يسمى « اللغة الوسطى » التي تقع بين الفصيحة والعامية : انّ القول (ومصطلحه) لايمت الى علم اللغة ، بل يمت الى وجه من وجوه المقارنه التقريبية : فاذا ابعدنا الاستخدام اللفظي (الالفاظ ليست لغة) صرنا بازاء فصيحه ناقصة ، وليس بمستوى : لان المستوى يمثل دائرته ولادائرة للمثقفين سوى دائرة الفصيحة ذاتها .

اما الاطاحة بالاعراب والدعوة الى تسكين اواخر الكلمات فامر يخلّ بالنظام الفصيح ذاته : أي بالمولد الرئيس ، هذا ما تسعى اليه اللغات الهاجمة .

● القيت في ندوة رفع مستوى الأداء باللغة العربية كلية التربية ـ جامعة الموصل ـ نيسان ـ ١٩٨٧

في بعض ظواهر المسرح العراقي الراهن

□ حسب الله يحيى



في عروض المسرح العراقي الراهن، برزت في الاعوام الاخيرة عدة ظواهر، تاخذ في مجملها نتائج سلبية بالنسبة للحياة الثقافية في المتفرج.

فنتيجة لغياب الافلام السينمائية الجديدة في دور العرض وفي شاشة التلفزيون، وقلة منتديات واماكن الترفيه، لم يعد امام المتفرج العراقي سوى خيار ماهو متوفر من العروض المسرحية التي كتبت وعرضت على عجل دون وقفة ومراجعة واحترام لوعي المتفرج.

ومن المؤسف ان يستغل عدد من المسرحيين هذه الحالة لتقديم اكبر كم من المسرحيات التهريجية — الكشكولية، التي لاتنشد سوى تحقيق ضحك مجرد، وتغريب المتفرج عن واقعة وعن مشكلاته الآنية.. في حين «كان

الامتاع.. ان تصعق لان تسر» كما يقول: بامبر جاسكوين في كتابة «الدراما في القرن العشرين».

المسرح، ثقافة للتنبيه وللوعي، لا للاسترخاء والكسل والسخرية من الشخصيات البدينة، او التقليل من شأن الانسان كما هو الغالب في سائر العروض... ومثل هذا الشأن لايحقق حضوراً طيبا وقناعات كاملة لدى المشاهد.

ومثلما يرى رولان بارت بان «الانسان حصيلة ثقافة معينة، تصنعه قراءاته» فانه كذلك انسان تصنعه مشاهداته وتجاربه، وفن المسرح، هو ادب مقروء اولاً... وهو ثقافة وليس استعراضا بصريا غريب الصلة بالادراك.. الا ان قيمة التعامل مع المسرح الان باتت غريبة وغير منطقية اساسا، ولا تمت بصلة للثقافة في حين «اذا خضع المسرح لقواعد اللياقة زادت قدرته على جذب المشاهدين، ومن ثم اغراءهم او غوايتهم» كما يشير نيكول وبوسيه.

فنحن لايمكن ان نعد عروضاً تهريجية مثل، الخيط والعصفور، والمحطة، الف عافيه، حوته يامنحوته، جذور الحب، نديمكم هذا المساء، والمطحنة، وحايط انصيص، والي يعيش بالحيلة، وطرطوف، ورحلة بهلول، وبيت وخمس بيبان... وحتى الاعمال التي يجد البعض فيها شيئاً من الجدية مثل: الربح والحب والشريعة... كلها واقعة في مأزق الترفيه المجرد، والتعامل مع الماضي من موقع، الحاضر، دون ان تكون هناك علاقة مشتركة بين هموم الامس وهموم اليوم، ولا بين متفرجين من كلا الزمانين...

وقد خضع - للاسف الشديد - منطق نجاح اي عرض مسرحي، بما يحققه من اقبال جماهيري، وبنفس هذا المفهوم الخاطيء انتهى عرض مسرحية مهمة مثل «هوراس» التي تحقق فيها مستوى رفيعاً من الادب المسرحي الراقي، والفن الممتع الجميل، وذلك بسبب غياب الجمهور المسرحي عن متابعتها،متابعة متأنية تتواصل فيها الحياة وارادة الثقافة، حيث طغت الكوميديا على كل ماهو جدي في مسرحنا. صحيح ان جمهور «هوارس» هو غير جمهور تلك العروض المسرحية التجارية التي لاشاغل لاصحابها سوى شباك التذاكر...

ولكن وجود عروض حية مثل «هوارس» «والحلم الضوئي» «والحارس» ومثل العديد من الاعمال المسرحية الرصينة في الفرقة القومية ومنتدى المسرح ومعهد وكلية الفنون الجميلة، من شأنه ان يجعل المشاهد يمتلك حرية الاختيار بين عرض مسرحي، المتعة فيه جديته، وبين عرض آخر المتعة فيه فراغه!!وعرض ثالث للاطفال، لا يبرر اصوله...

فلماذا اذن لاتكون هذه الموازنة موجودة وقائمة في حياتنا المسرحية، والفرقة القومية أهل لخلق هذه الموازنة ؟

ان الرضى عن (ناقد) هوجزء من الانتاج، او من الفرقة القريب الصلة بها، لا يمكن ان نعده ناقداً، وادعاء الكمال في الاخراج والتمثيل والتأليف، مسائل يحددها المتلقي الذكي وليس اي متلقٍ عادي، فمثله لايملك الخبرة الكافية للحكم، ومثله لا يعتد برأيه كثيراً باعتبار انه متفرج عابر، لاتشغله مفاهيم الثقافة في المسرح.

فالممثل الذي راح يؤلف ويخرج ويصمم الاضاءة والديكور... ويدعي انه لايمثل الا الشخصيات الصعبة والمركبة، وان النقاد لم ينتبهوا اليه، مع انه قد قطع شوطاً من مسيرته المسرحية، بينما ينتبهون لشاب مسرحي في دور التكوين - رغم قدرته وموهبته العالية - ...

مثل هذا الممثل الذي لايعرف اساساً ان من «مزايا الممثل قدرته على ملء المسرح وبراعته في تناول قناعه الطبيعي، وقوته في تصوير الشخصية وسيطرته الماديه على الجمهور» كما يشير اشلي ديوكس في كتابه «الدراما»... لايمكن ان نعده فناناً حقيقياً لانه لايمتلك الشرط الاول والاساس لمهمته ونجاحه كممثل، فكيف به اذا أخذ هذا العمل المسرحي بكامله، وعد نفسه الأقدر على أداء كل الخبرات ؟

واذا وجد بعض المسرحيين نفسه، عبقرية فريدة، او استاذاً للمسرح ينبغي ان يحتذى به أو أن الاعمال الناجحة التي سبق له ان قدمها... كلها اسباب (منطقية) لنجاحه في عمل جديد، فان مثل هذا الافتراض، يقع خارج طبيعة ومنطق الاشياء كلها.. فنحن نعد مسرحية قصيرة مثل: مسرحيه «الصرير» ليوسف العاني مسرحية ناضجة على مستوى التأليف، لكننا لايمكن ان نعد «الشريعة» عملا مثيرا للدهشة، فقد جاء بعد فوات اوانه، وكان من الممكن ان تكون مسرحية مثل «الشريعة» جديرة بالعرض لو أنها قدمت قبل ثلاثة عقود على الاقل، لان تستحضر لنا حياة باتت منسية ولا تمت بصلة لأي من متلقيها.

وعلى نحو اخر، حين يطلع علينا فنان مسرحي يحمل شهادة عالية بلغة يعلن فيها تحديه للنقد، يؤكد محدودية تفكيره، فنحن لسنا في حلبة للمصارعة، وانما نحن في موقف المناقشة والحوار الموضوعي البعيد عن الانفعال.

ان الحياة المسرحية، تواجه اليوم ظواهر سلبية، بحاجة الى الدراسة المتأنية والمتوازنة. ووجود هيئة عليا للمسرح العراقي من شأنه دراسة هذه الظواهر. والعمل على مراجعتها، والتوقف عندها، ووضوح الرؤية في الوصول الى حلول عملية، هي المسألة الاساس التي نحن بحاجة الى مواجهتها ودراستها بدقة..

كما ان وجود لجنة موضوعية لقراءة النصوص وفحص العروض ومناقشتها، على الا يكون لها فعل مباشر في تلك الاعمال، من شأنه ان يسهم في بلورة حياة مسرحية جديدة، جديرة بالحياة، ومشروعية المشاهدة، وبعكس ذلك، ستظل الامور مدعاة للتساؤل والخشية من طغيان العروض المسرحية الفجة التي تفسد ذوق المشاهد وتلغي وجوده أصلاً. إنها دعوة مخلصة الى المناقشة الموضوعية... دعوة الى مسرح ينشد خير الناس، ينشد صحوة اذهانهم، وترصين اذواقهم، وتربية وجدانهم تربية سليمة معافاة.

حول قصة (الغريم النائم في الظلمة)

رعد عبدالجليل جواد

ان المتلقي في محاولته للوصول الى مفاصل العمل الفني. ولغرض الامساك بلب الافكار، عليه ان يمر من خلال نظام معقد ذلك هو اللغة، وهذه - المغامرة تستوجب توقفات ازاء تلك الدلالات وماتوحي به. والغريم النائم في الظلمة - قصة مهدي عيسى الصقر تغري متلقيها على الاخذ بزمام هذه المغامرة، في محاولة للوصول الى ما يكمن خلف الدلالات اللغوية، ولعل اول مايواجه القارىء هو ذلك القرار الذي اتخذه الكاتب في ان يكون - الشكل - منتمياً لتيار الوعي، وليس في الاشارة الى ذلك مايعد اكتشافاً، كما ان التأريخ لهذا الاسلوب من خلال المقارنات مع من سبق، يحتمل بعض - الظلم - ان جاز التعبير، والاكثر اهمية في تصوري، هو اكتشاف نظام المقارنات الذي ابدعه الكاتب في داخل النص ذاته، لتستقل بعدها من الكلام عن النص، الى الكلام في النص، وهنا نتفق مع مقولة الاستاذ شجاع العاني، «وعلى اية حال فان قراءة هذا المستوى من القصة او غيره من المستويات من شانه ان يثري القصة بدلالات ابعد من دلالاتها اليومية العابرة»، اذن نغيّر زواية العدسة قليلاً ونحاول اضاءة بعض الجوانب التي نها علاقة بمفصلية العمل نلاحظ عموماً ان القصة اعتمدت (تيار الوعي) وحاولت (تدجين) المتناقضات ضمن رؤية فنية، وهنا تكمن حرفيتها التي تجوزّ الحديث عن الريادة ضمن اطار القصة العراقية وليس من خلال استخدام تيار الوعي. فكما هو معلوم فان هذا الاسلوب انتشر في كل مكان في العالم ولم يعد استعماله فقط يضيف شيئاً لتراث القص، الاكثر اهمية - في تصوري - هو عنصر التوظيف.

في البدء هناك حكايتان، يكتشف المتلقي انهما في اطارهما العام متناقضتان، في الاولى حديث الزوجة النائمة / اليقظة مع زوجها اليقظ، واخته وسؤالها عنه ولهفتها وشوقها ...الخ مقابل حكاية الرجل العصبي الحانق الغاضب صاحب السيارة وماجرى له فيما بعد.

وبالدخول في تضاعيف العمل الفني نلاحظ ان الكاتب استمر في خلق هذه المتناقضات، فهناك الليل مقابل النهار، الرجل الحانق مقابل الهادىء، السرعة مقابل الابطاء، القلق والسكون، الموت والحياة، الجريمة والعقاب. اطلق عليها الاستاذ شجاع الثنائيات، وهي في حقيقتها متناقضات او ثنائيات متناقضة. واذا جازلنا ان نقر ان سلسلة المتناقضات هذه هي الاساس في النظام المعماري للقصة، علينا بعد ذلك ان ننتقل فوراً لمناقشة مدى نجاح في توظيف جميع هذه المتناقضات فنياً داخل القصة. وهنا تكمن خطورة وصعوبة هذا النمط من الكتابة الذي قد يجر العمل الفني الى مزالق الشعاراتيه والمباشرة، ان لم يحسن توظيف هذه المتناقضات، وقد يؤدي الى تدمير العمل وترجيح احدى الكفّات على حساب الاخرى.

وتشخيص هذه المتناقضات كجزء من المعمار الهندسي والفسيفساء الداخلية للعمل فان سؤالاً يطرح نفسه وبالحاح، اين تكمن خلاصة النقائض هذه؟ او بتعبير اكثر دقة الى اين تؤدي هذه النقائض؟ واين هي الفكرة الثالثة التي يمكن ان تتمخض عنها هذه المتناقضات؟

انها تكمن في الوعي من خلال صراع الاضداد، وهو المستوى الثالث في القص الذي تركه الكاتب ليكتشفه القارىء ولاشك ان الكتابة بهذا الاسلوب توجب وتحتم الصنعة، ولاتعتمد الصدفة اوالاعتماد على التدفق في القص والروي، وانطلاقاً من نمطية تجميع المتناقضات وتوظيفها داخل خطاب القص، نجد انفسنا نختلف مع ماذهب إليه الاستاذ شجاع من ان القاص تورط وهو يقدم لاحداث القصة، بمقدمة تحدث فيها عن الذاكرة وماتختزنه. اجد هاهنا ان المقدمة المذكورة جزء من صراع الاضداد وبالتالي فانها تتحول الى عنصر هام في بنائية القصة ومعمارها. فذاكرة الصباح الباكر تقف مناقضة لذاكرة ماتلى ذلك. والذاكرة في داخل القصة يجعلها الكاتب تتدافع تنجبس واحدة عن الاخرى، تتابع، فهي خالقة ومخلوقة بذات الوقت.

■«كانت كل صورة رآها تستثير صورة اخرى وكان هو كمن يمسك بطرف سلسلة طويلة ويسحبها برفق من اعماق بحر مظلم ..الخ»

ويمكن تشبيهها بانها:

صورة← معاناة← صورة جديدة مكثفة ← معاناة اكثر تكثيفاً← نوم

اي يمكن اختزالها بانها: الصحو × النوم

ولكن اين الزمن في القصة؟ ربما تسهل الاجابة على ذلك بقولنا من الصباح الى الليل، ولكن ماذا عن:

■«كان هو كمن يمسك بطرف سلسلة طويلة ويسحبها برفق من اعماق بحر مظلم ...الخ»

وماذا عن:

■«انا قلت لها هو زوجي .. وانا اعرفه زين .. وهل يعرف انساناً آخر؟ ...الخ»

لن ادخل هاهنا في تفصيلات الذاكرة البسيطة والذاكرة التفسيرية، ومارسيل بروست ومنهجية ماركن هيدجر ورؤاه الزمنية، وعدمية لحظة الحاضر كونها منفية من الماضي والمستقبل، فكل ذلك قد يصح من خلال اخضاع نموذج القصة لدراسة منهجية في الزمن، خاصة وانها نموذج جيد لتلك المنهجية من خلال اعتمادها على تيار الوعي وتوظيفها للمتناقضات ويمكن الاسهاب في ذلك بتناول جزئيات العمل وتفاصيله.

بقيت نقطتان تجدر الاشارة اليهما في هذه العجالة، الاولى تتعلق بالشخوص، ومااريد قوله ان بنائية الشخوص داخل القصة تؤكد ضرورة النظر جدلياً الى هذا العمل الفني، واذا لاحظنا هذه البنائية سنكتشف اننا امام بناء محكم على مستوى الشخوص المتناقضة وحركتها وديناميتها، كما هي الاحداث، ويمكن الاستطرد في ذلك. والنقطة الاخرى هي تلك المتعلقة بصرامة الشكل والقالب الذي يحكم هذه البنائية، وجميع ذلك ناجم ليس عن اعتماد تيار الوعي اساساً بل اعتماد النقائض وتوظيفها فنياً. من هنا يمكن القول كخلاصة ان الكاتب ومن خلال ماقدم قادر على تقديم نماذج قصصية شديدة الالتصاق باحداث مجتمعه التاريخية والسياسية بسبب فنيته العالية وقدرته على الاستبطان

الشارقة

*نشرت قصة الغريم النائم في الظلمة للاستاذ مهدي عيسى الصقر ونقد الاستاذ شجاع العاني لها، في العدد الأول - ١٩٨٧ من الاقلام.

كتب

رسالة من شاعر الى رسام ..

□ هادي مردان أحمد

كم كان بودي لو ساهمت بالكتابة في العدد «١١ من عام ١٩٨٤، ذلك العدد الخاص المكرس لذكرى الشاعر الراحل حسين مردان من مجلة «الاقلام» الغراء . ولكن للأسف الشديد كان الوقت قد فات لأني لم اكن أعرف موعد صدوره .. والآن وقد تناول الاخ سكرتير التحرير الأستاذ حاتم الصكر موضوعاً قديماً جديداً، في العدد الثاني (شباط ١٩٨٨) هو موضوع رسالة المرحوم الشاعر الى الفنان الأستاذ شاكر حسن آل سعيد . وهو الموضوع الذي كنت احاول كتابة ذكرياتي عنه الأمر الذي سيضيف جديداً الى ملف المرحوم حسين مردان، شيئاً لم يطلع عليه الاّ القلة القليلة جداً من الأخوة الادباء، ولعل الأستاذ الفنان شاكر حسن نفسه لم يطلع عليه، لانه كان حينذاك في باريس.

ولكن قبل ان اذكر أية تفاصيل، عليّ أن اوضح بايجاز علاقتي بالموضوع، وبالمرحوم حسين مردان . أنا صاحب الرد الأول على رسالته الى الأستاذ المحترم الفنان شاكر حسن آل سعيد، حيث نشر الرد في جريدة «الاخبار» البغدادية بالعدد ٤٢٩٧ في ٩ / ١٩٥٦/٣ تحت عنوان «حسين مردان ورؤوس الضفادع»، ولم تكن لي به معرفة شخصية، ولست من اقاربه رغم تشابه أسماء والدينا كما ذكرت في الرد، وانما عن طريق أشعاره وكتاباته في الصحافة . ثم التقيت به .. نعم التقيت به في ظروف جديدة، ظروف ثورة ١٤ تموز، والتقينا كثيراً، وتوطدت علاقات الصداقة فيما بيننا بالرغم من اختلافنا كلياً في تفكيرنا، ونظرتنا الى الحياة والمجتمع، الا إننا كنا نرتاح احدنا للآخر، خاصة في الجلسات التي فيها المشروبات . فكان ينطلق ويكثر من الكلام .

صحيح ان ردي عليه بجريدة الأخبار كان قاسياً جداً في العبارات، واتهامه بالأنانية والغرور، وترفعه عن كل الناس الآخرين، وتشبيهه أياهم برؤوس الضفادع، محباً لذاته واعتناقه الوجودية التي كانت سائدة حينذاك في فرنسا بشكل خاص وأوروبا في أعقاب الحرب العالمية الثانية كموجة فكرية . وقد لوّثت الوجودية بعضاً من ادبائنا وفنانينا، ثم إنتهت واضمحلت هذه اللوثة مع موجة الوجودية، ولو كتب لي ان أتناول رسالته بالنقد والنقاش مرة ثانية لما كنت اكتبها بتلك القساوة التي كتبت فيه ردي الأول، رغماً عن إحتفاظي ببعض آرائي السابقة .

مالذي فعله المرحوم حسين مردان، وهو المشرف على الصفحة الأدبية في جريدة الاخبار؟ وهو يعلم جيداً أن الرد يمسه بشدة . وهل كان نشره للرد حباً بي أو حباً بحرية النشر؟ طبعاً لا . وانما حسب عادته في حبه للظهور وخلق الضجة حول نفسه، هو الذي دفعه الى نشر ردي ليتسنى له اعداد الردود ضدي ولمدحه بنفس الوقت . وهذا ماكان بالفعل . فقد قام بكتابة جميع الردود الواردة في الكراس (عدا كلمة الأستاذ فؤاد قزانجي التي لاعلاقة لها بموضوع الرسالة) وانما كتبها اعجاباً بالمرحوم ونشر الردود تباعاً في الصفحة الادبية وكرسها كلها للرد عليّ لتفنيد آرائي وتنزيه نفسه من الأوصاف التي الصقتها به، وكيل المديح له . نظرة واحدة الى تلك الردود بامكان القاريء العزيز ان يميز انها مكتوبة باسلوب شخص واحد، فضلاً عن أن أسماء السادة الذين كتبوا الردود، اسماء مستعارة لاوجود لها مطلقاً فلم أسمع بهم في حينه، ولم اسمع بهم حتى الآن، لاعلى صفحات الجرائد والمجلات، كادباء أو فنانين . ذلك مايثبت أنها كانت أسماء مستعارة لحسين مردان لغرض الرد عليّ وتحقيق الضجة التي يطمح بها لنفسه، من أجل الشهرة .. وقد توج هذه العملية كلها بطبع الكراس بعد اقل من شهر واحد من آخر رد نشره في الجريدة .

والحقيقة الأخيرة، والتي سأذكرها الآن لاتدع مجالاً لاي شك في هذه العملية . كنا في جلسة وحدنا في شارع ابي نؤاس، فسألته من فلان، وفلان، وفلان . فسكت برهة ثم قال : من هم؟ أنا لااعرفهم فقلت له : أنهم اصحاب الردود عليّ . فضحك ضحكته العالية المتميزة، وقال انك أردت الأساءة الي، وانا لااسمح لاي إنسان ان يمسني بكلمة واحدة . لذلك كتبت أنا تلك الردود ورددت اليك الصاع صاعين فماذا تقول ..؟ فضكت معه . وهكذا اعترف لي بكل شيء لانه كان صريحاً جداً، ولكنه يبالغ كثيراً . الا انه في السنين الأخيرة بعد إن استقر بعض الشيء، قد تغير كثيراً، فقد انعكس ذلك على قصائده ومقالاته، وترك الوجودية وبدأ اهتمامه بالسياسة بشكل اكثر من السابق، ونضجت افكاره الوطنية والاجتماعية وقد بدا ذلك تقريباً في جميع أعماله الشعرية والنثرية .

الحد الفاصل وخصوصية تجربة الحرب

يتحمل الناقد مسؤولية مضافة لقدرته وهو يتابع انجازات القاص أحمد خلف القصصية لأنها تتجاوز المألوف وتتعامل بوعي محاطاً بغموض واسرار وعدة ثقافية مغرقة في التعقيد تضع اجتهادات الناقد وهو يتابع أعماله أمام منعطفات غير منظورة عليه اكتشافها ووضعها في دائرة الضوء ، ونتاجات القاص ليست اعتيادية وابداعه القصصي يؤشر ذلك منذ [نزهة في شوارع مهجورة] ١٩٧٤ و [منزل العرائس] ١٩٧٨ ورواية [الخراب الجميل] ١٩٨١ ، وهو أحد وجوه الزمن الستيني ذلك الزمن الذي ترك اثراً بارزاً وطبع بصماته في مسيرة القصة العراقية من خلال نتاجات مبدعيه ، وتميز بالتجريب مستخدماً الحلم والرمز والتقطيع والقناع والشعر من أجل اعادة الطمأنينة الداخلية التي افتقدها في حياته جراء تعقيد الوضع السياسي والممارسة الفظة للسلطة الرجعية .

كيف تعامل القاص احمد خلف مع الحالة الجديدة التي فرضت نفسها على العراقيين واعني بها حالة الحرب التي بدأت في ايلول ١٩٨٠ مع أول صافرة انذار واستمرت لتؤشر الان دخولها العام الثامن .

لم تكن كتابة القاص عن موضوعة الحرب جديدة بالنسبة له فهو قد مارس هذا النوع من الفن ابان حرب حزيران ١٩٦٧ ولنا في نماذج قصصية مثل [خوذة لرجل نصف ميت] و [هجرة في وقت غير مناسب] و [المغارة] المنشورة ضمن مجموعته الاولى [نزهة في شوارع مهجورة] دليل على قولنا ، لكن ماكتبه القاص من انتاج عن حربنا الوطنية التي نخوض غمارها الان ضد العدوان الايراني لايضع مجالاً للمقارنة بين الذي كتبه عن حرب ١٩٦٧ وهذه الحرب ، ولو قارنا بين أدب هذين الحربين لكنا نمارس سذاجة من نوع ما لاننا سنكون قد تجاوزنا خصوصية التجربة في كلا الحربين . عاش القاص

□ سليمان البكري

نجربة الحرب من خلال مشاركاته في الجبهة كمقاتل وكتب عنها قصصاً أفرزت خصوصية تجربته كمقاتل ومبدع [يحاول استكمال شروط تجربته العامة ، وكان من الطبيعي أن نجد بعض هذا الاستكمال في امتداد الماضي وقصصه السابقة لهذه التجربة أو ان التجربة السابقة تفتح له آفاقاً جديدة في كتابة قصة مغايرة أو متطورة في الأقل][1].

هكذا نجد ان قصة كـ [الحافة] التي يعتبرها القاص من نتاجاته الجيدة والمحببة الى نفسه لها امتداد داخلي في أعماقه وفي نتاجه السابق وتشكل صدى لقصة [المغارة] حيث مطاردة بطلها مسعود الظاهر في ليل الصحراء تتوازى مع مطاردة سامي بطل قصة [الحافة] . وفي القصتين عدو وقضية ومطاردة قاسية في صمت الليل الطويل حيث يتمكن سعود بطل [المغارة] الخلاص من اعدائه ويتمكن سامي من قتل الذئب .

ان الليل في القصتين كان رفيقاً مساعداً للمناضلين وكانت المطاردة قاسماً مشتركاً بينهما ، ومن وجهة نظر نقدية فان القاص في [الحافة] تطور في ممارسة تكنيك القصة فنياً فهو هنا يوظف ثقافته في الفن التشكيلي ليكتب قصة ذات رونق خاص بين قصص المجموعة ، فهو يلجأ الى الكولاج من خلال أحداث وشخوص وازمنة ، مسيرة بطله سامي خضير في أرض الحرام يعيد ترتيب علاقاتها في عملية تداخل معقدة في ذهنه لتولد فيما بعد قصة ذات نكهة خاصة بنمو معمارها الفني عبر لقطات مجزأة لاترتبط الواحدة بالاخرى ، لكنها ترتبط بشكل أو بآخر بالبطل نفسه كما نلاحظ مثلاً في حركة الزوجة في الفراش ، علاقة سامي بوالده ، معلم المدرسة وقطعة الطباشير والسبورة ، القصيدة الصعبة ، الذئب ، فتح العرب للاندلس ، هذه الأحداث باختلاف زمنها وابتعادها عن بعضها يوفق القاص في صياغتها بلوحة قصصية جميلة تشكل النص من خلال عملية تنظيمها وعلاقتها بالبطل حتى تستقر أخيراً في صيغة متكاملة ذات بعد فني جميل .

ان كولاج الاحداث والشخوص والازمنة وظف توظيفاً فنياً وبصورة طبيعية دون اقحام يشوه جمال العمل القصصي فجاءت القصة وهي تحمل بذور ألقها ونجاحها

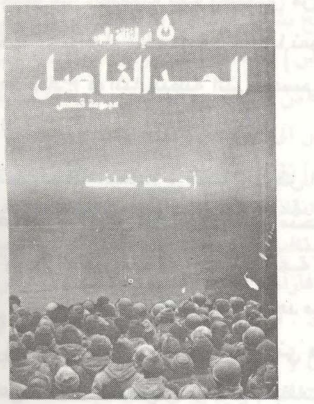
في قصة «نقطة التماس» يحقق القاص بناءاً حركياً بتقاسمه صوتان ، صوت «كمال» وصوت «محمود داغر» حتى يتداخلان ببعضهما ويبدوان صوتاً واحداً يجسد الضمير العراقي الذي يقاتل على السواتر من خلال ابنائه . ان القصة تفجر وضعاً انسانياً باستشهاد المقاتل «كمال» الذي يمد يد العون للعدو الجريح المقطوع الساقين محاولاً انقاذه ومساعدته ، لكن العدو الغادر يطلق عليه اطلاقته الأخيرة ليستشهد دفاعاً عن الوطن ، ورغم ان الحدث يختزله القاص في عباراته سريعة مكثفة الا انه ينتقل بين أزمنة مختلفة عاشها كل من «محمود» و «كمال» ، تلك الأزمنة ومعها الحوار الذكي الدقيق الموظف بعناية بين الصوتين تتجسد أبعاد القصة باستشهاد «كمال» مؤكداً لـ «محمود» «المهم ألا يجتازوا الساتر» ويقسم له «محمود» على ذلك «أموت ولايصلون» .

وهكذا يظل صوت «كمال» رغم غيابه متحداً بصوت «محمود» لن يمر العدو ولن يصل الى الساتر» ، وتنتهي القصة و «محمود» يحمل رفيقه الشهيد على كتفه ليوصله الى أهله .

ان البناء الفني للقصة اتسم بالبساطة والعمق وطرح موضوعة الشهيد من خلال صوتين مقاتلين يجسدان التضحية والنقاء لنخلص الى نتيجة تدعو لاندماج صوت الشهيد بصوت المقاتل من أجل تحقيق الامانة التي كان الاثنان يدافعان عنها وسقط أحدهما من أجلها فيما ظل الآخر يمارس دوره في القتال ، انها سيرورة الحياة وتجددها زمن الحرب في عطاء العراقيين الذين لاينضب

في قصة «النسر» يبرز الموقف الصعب لبطلي القصة «باسم عبداللطيف» و «وليد علوان» من جراء حصارهما في كهف بعد تمكن العدو من احتلال الراقم الذي كانا يقاتلان فيه مع مجموعة النقيب «مؤيد» .

يوظف القاص خبرته في تجسيد اللحظات



الحرجة التي تمر بالمقاتلين حتى حلول الظلام وقرارهما الخروج من الكهف والتوجه نحو القطعات العراقية ، وببراعة يمكّن القاص بطليه من اجتياز صفوف العدو ووصولهما الى مسافة قريبة من الخطوط العراقية حيث يلتقيان مجموعة النقيب «مؤيد» .

القصة تطرح علاقة ثنائية قتالية وعهد الرجال بالنصر والوصول الى الهدف من خلال موقف صعب معقد في تفاصيله تعيد الى الذهن رواية «كولينا» لحسن متعب الناصر حيث تحاصر مجموعة قتالية في كهف مماثل وتقرر الخروج تحت جنح الظلام مخترقة صفوف العدو .

نلاحظ ان أحمد خلف قد كثف الحدث في قصته حيث النسر بل «النسران» يحلقان في ليل المعركة ويصلان سالمين الى رفاقهما في حين كان حسن متعب الناصر يتابع تفاصيل عملية وصول أبطال مجموعته بعد هجوم مضاد تقوم به القطعات العراقية والتحام المجموعة معها بعد استشهاد البعض ، والنسر في هذه القصة يجسد نبض المقاتل العراقي وتحقيقه النصر وهو يتجاوز الموقف الصعب ويحقق ببسالته وشجاعته واصراره على الحياة غايته بالوصول سالماً الى قطعاته .

وتكشف قصة «الصيد» عن عملية بطولية تقوم بها مجموعة قتالية شجاعة تتوغل في أرض الحرام وتصل الى مرصد متقدم للعدو وتتمكن من أسر أحد أفراده والعودة به الى القطعات العراقية

القاص يوفق في استخدام لغة توتر الموقف الذي تكون فيه المجموعة منذ بداية مهمتها حتى انتهائها ، ويتألق المقاتلان «سالم» و «عدنان» بين

أفراد المجموعة القتالية بما يمتلكان من خبرة وشجاعة اثناء القيام بالعملية . انهما نموذجان رائعان من نماذج قواتنا البطلة التي تحسم الموقف وتحقق النصر .

وتأتي لحظة التفجير في قصة «الارض الحرام» عندما تصطدم يد المقاتل «ياسين» في سائل متخثر وهو في مهمة وسط الظلام الكثيف رفقة مجموعة قتالية شجاعة ، يفجر القاص هذه اللحظة ويصعد مردودها الداخلي في أعماق المقاتل من خلال بناء فني متماسك يكشف عن امكانات القاص في توظيف لحظات زمنية قصيرة في عمل فني من خلال تصعيد تأثيرها في لحظات تصاعد الصمت الذي يفرضه الموقف واحاطة بطلها بخلفيات ماضية من حياته وتوظيف مقاطع من اغاني شعبية مع اشتداد وتوتر الحدث خصوصاً بعد اصابة رفيقه «مراد كاظم» .

ان اقتناص لحظة زمنية متفجرة كالتي امسك بها القاص وبنى عليها احداث قصته تقرب معنى القصة القصيرة لدى المبدع وتكشفه للقارىء في لحظات رؤيا تجسدهما انسانياً على مستوى الواقع ، وهماً فنياً يعاني منه القاص وهو يعايش لحظات الحرب في أوقات الصراع مع العدو ليل نهار وعلى امتداد الجبهة .

ان هذه القصة بمضمونها وبنائها تشكل تطوراً واضحاً في نتاج القاص الابداعي الذي كتبه عن الحرب .

وتطرح قصة «الصوت البعيد» علاقة ثنائية من نوع آخر تختلف عن تلك العلاقات الثنائية المحببة التي يرتبط بها الرفاق المقاتلون التي أشرت اليها في البداية ، انها علاقة استذكار حميمة بين الزوجة التي تعيش وحدتها وفراغها وبين زوجها المقاتل الذي يترصد العدو في خط المواجهة الساخن ، ويكمن جمال هذه القصة في انسيابية أفكار المرأة واندماجها بافكار زوجها عبر المسافات الطويلة من خلال نسيج فني يبلغ الذروة في دمج صور الموقف الذي تعيشه المرأة مع صور الموقف الذي يعيشه زوجها . ان عملية تداخل الصور تأتي وفق بناء جميل أشبه بموسيقى عذبة تسمو بالروح الانسانية نحو الصفاء والمحبة .

هكذا تؤدي القصة وظيفتها من خلال طغيان حالة عاطفية لدى المتلقي وفي احتواء حالة الحب الرائعة التي جسدها بناءها الفني بشكل جميل كان انسياب الحدث فيها أبرز ركيزة فنية اعتمدها القاص وصعد الحدث من خلاله .

وفي قصة «تحولات رحيم عودة» يجسد القاص الصراع على الحياة من خلال موقف متناقض بين عدو طامع يحاول تدمير الحياة وبين انسان يدافع عن حقه في الحياة ، ويكون المقاتل «رحيم عودة» رمزاً للخير في هذا الصراع الذي يؤكد مقدرة العراقيين وصمودهم في دحر العدوان . ان القاص يحيط بطله المقاتل باجواء مسالمة ذات بعد مستقبلي من خلال رغبة والده في زواجه ، الا ان رحيم عودة «وهو يناقش والده في هذا الموضوع يكشف عن تحول في موقفه بتجاوز أفكار والده نحو واقع تتمثل فيه الرغبة الانسانية في بهائها وروعتها ، هذا المفهوم يأتي ضمن توظيف القاص لـ «الفلاش باك» فنياً في قصته من خلال لقطات مدروسة بدقة تندمج معها لحظات الصراع بين «رحيم عودة» واحد جنود العدو الذي ينهار في نهاية الصراع فيحمله «عودة» على كتفه مجسداً موقفاً انسانياً حيث لايريد للجسد البشري الذي انتهت فيه الحياة ان تنهشه النسور والجوارح حتى لو كان لعدوه .

ان التحول في الموقف هو تحول في الحياة وانتصار لكينونتها المستقبلية من أجل ان تسود الانسانية العلاقات بين الشعوب ويندحر ويتلاشى الى الابد مفهوم الغاب والقوة .

وتشكل قصة «افتراض مايحدث عادة» فانتازيا قصصية تدلل على فهم القاص واستيعابه لفن القصة القصيرة . ورسم ملامح دقيقة واضحة لطرق تعامله معه وتوظيف ركائزه الفنية في أعماله التي يكتبها .

في هذه القصة يبدو الاستهلال الفني موفقاً صعوداً بالحدث نحو خلق شخصية القصة من خلال وجودها في ذهن المؤلف وتجسيدها في مواقف يفترضها القاص تكشف عن طبيعة الشخصية وتبرز حجم الصراع لديها ومدى استعدادها لمواجهة الواقع ، وهكذا نرى «رحيم عودة» افتراضاً مسمى في ذهن المؤلف حتى يلتقيه في الواقع اثناء زيارته للجبهة . ومن خلال تداخل الواقع بالخيال تتجسد شخصية المقاتل «رحيم عودة» في تحولاتها الانسانية على مستوى واقعي أو في تشابك صورها الفنية على مستوى حلمي أو خيالي في ذهن المؤلف .

ان هذا اللون من القصص يكشف عن موهبة القاص في كتابة نوع من المعالجة الفنتازية يتداخل فيها الخيال بالواقع عبر توظيف فني ومقدرة مؤثرة في الاستفادة من الخيال وتعدد الصور فيه ممتزجة بالواقع وشخوصه والصراع الدائر فيه وتفجيره واعادة موازنته في عملية خلق فنية لايقدر على تحقيقها الا الفنان الموهوب لتأتي محصلة العمل وتكشف ان «رحيم عودة» هو العراق أو هو تاريخ الحاضر في شخصية حقيقية .

في آخر قصة في المجموعة «قنبلة في يد رجل» ينحو القاص نحو بناء مركب لقصته يتداخل فيه المعمار الفني بالتقرير الصحفي ، ونلاحظه هنا يؤكد على وعي بطل القصة في مجريات حدث المعركة التي قصمت ظهر العدو في قرية «البيضة» ، وندرك ان الوعي يأخذ دوره الكامل في السيطرة على الموقف ومعرفة الحقائق التي تمخضت عنها المعركة .

ان شخوص القصة عراقيون مقاتلون يؤكد القاص هويتهم وانتماءهم للارض ويكشف أعماقهم من خلال وعي حالة الحرب المفروضة على مناطقهم في الاهوار ، حيث تبدو مسألة العدوان على قرى آمنة في اعماق الهور بعيدة عن اجواء الحرب تأكيداً لحقد العدو وعنصريته .

يلجأ القاص الى السرد الفني الذي يساعد على اعطاء بانوراما لطبيعة الاهوار في جانب وللمعركة في جانب آخر موظفاً الحوار بين الشخوص بذكاء يجعل معمار القصة يتصاعد ضمن امتزاج مهمة الصحفي فيه ، وهكذا يتلمس القارىء موقف القاص من الحرب من خلال موقف الصحفي بطل القصة الذي يكتب تقريره ويبدو فيه الانحياز واضحاً نحو الموقف الانساني وادانة للحرب وويلاتها ، ونلاحظ ان حركة الشخوص داخل بناء القصة اتسمت بالهدوء شأن العديد من قصص الحرب عند القاص التي يغلب عليها طابع الوعي والنضج والابتعاد عن التشنج وتهويل الموقف حتى تتحقق محصلة فنية ذات بعد انساني في بناء القصة .

واذ نأتي على نهاية قصص «الحد الفاصل» فلابد من القول ان الشيء الذي يسجل للقاص أحمد خلف في قصصه التي كتبها عن الحرب هو نجاحه في تحقيق الشرط الفني ممتزجاً بالشرط الانساني للناس وللواقع حيث يشتد الصراع بين الخير والشر ويتفاعل في سيرورة الواقع وحركته الصاعدة نحو تحقيق انسانية الانسان وكان القاص شاهداً مبدعاً جسد هذا الصراع في شهادته التي صاغها قصصاً رائعة التزمت هموم الانسان في نضاله من اجل غد أفضل وحياة سعيدة متجاوزاً استلاب الحرب وداعياً لتحقيق السلام .

(١) قصاصون وتجارب / جريدة الجمهورية ١٧ أيلول ١٩٨٦

استراتيجية التسمية وغياب الاسم الاول



□ زاهر الجيزاني

يحاول - مطاع صفدي في كتابه ، [استراتيجية التسمية في نظام الانظمة المعرفية] وعلى مدى ٢٩٨ صفحة ، أن يصل الى ما هو أساسي - في كل حقبة معرفية - أن يصل الى الأساسي المختفي ، وراء جدل الافكار ، وسياحتها لكنه ، المختفي ، المعلن ، المبثوث في كل جزئيات الفكر والحضارة .

والأساسي المتشظي في تجويف المعرفة المتداولة ، ولكنه أيضاً موّحد ، ومتماسك ، مبعثر ، ومَجمع مختفٍ ومعلن ، هذه الثنائية ذات الطبيعة الفيزيائية [الحبيبة ... المويجة] هي التي تلعب ، لعبة المركز والاطراف - في المعرفة الانسانية ، ابتداء من المعرفة اليونانية التي يشير المؤلف في كتابه ، نقلاً عن نيتشه انها مرت بثلاثة أدوار .

١ - المعرفة الطبيعية - [التأملية]

٢ - المعرفة العقلية - [الجدلية]

٣ - المعرفة اللاهوتية - [الوثوقية - السلوكية]

فالمعرفة الطبيعية ، تمثل روح اليونان - في براعتها الاولى ، وفي أوج وفرة الحياة [النابعة من صميم الموقف الانساني تجاه المجهول] . [فالايونية ... والفيثاغورية ... والايلية .. وغيرها - كانت تضفي بتاملاتها تصوراً تانيسياً واليفاً على الوجود [الورود واكاليل الازهار تغطي عربة ديو نزيوس ، والصخور والحيوانات والغابة تتقارب بإلفة .

في هذه الحقبة أصبح الانسان [انتاجاً فنياً - الانسان لوحة مترعة بالحياة - الحياة ذاتها غريزة مكشوفة وعارية] - الا أن هذا الدور تلاشى تدريجياً بظهور السفسطائين الذين عملوا على فصل الانسان عن الطبيعة - وتغريبه عنها ، ومنحه ايماناً جديداً ، بقيمة الادراك وقيمة الاراء والاحكام والاستنتاجات وهذا الدور الذي نعته نيتشه بالدور [الشيطاني] لأنه ازاح روح اليونان نهائياً ، بمعنى طارد الغريزة وجعلها تختفي تحت ركام عالٍ من الاخلاقيات .

وبهذا الدور بدأ الاهتمام الاساس بالمنطق - الذي هو آلة العقل للبحث بها عن اليقين .

من التمركز في قلب الحياة - وتفتح المتعة والبهجة الى التغرب . وبظهور « سقراط ، وافلاطون ، وارسطو ، بدأ التساؤل ينحرف بقوة وأصبحت معاينة الحياة ، تعني معاينة [المقولات المجردة] والتلذذ بالطبيعة أصبح تلذذاً بالجوهر ، والعرض ، والعقل الفعال والمُثل ، [وسؤال اليونان ، الاول ، كيف نحيا ؟ الذي استعاده نيتشه ، اصبح منذ افلاطون وارسطو ، كيف تعرف ؟] وبدأ الانسان الافلاطوني ، والارسطوي ، يتجه نحو [المطلق] وتمركز السؤال حول [الكينونة] في وجهيها الماهية - والوجود . فالغريزة [الحياة] كانت الأساس المتغلغل في كينونة الانسان ، لكن الكينونة الأرسطوية ظهرت لتزيح الغريزة [وتسخر الانسان وتجعله دائم البحث عنها] ومن ذلك التساؤل الذي بقي تساؤلاً الى ديكارت الذي بدأ يثير شيئاً آخر [الشك الايجابي] تشك من أجل أن تعرف ، واتخذ من [الفكر] الاساس الجوهري لكينونة [الذات] ومن [الامتداد] الاساس الجوهري لكينونة [الموضوع] وحاول سبينوزا أن يضفي شيئاً جديداً على الذات والموضوع ، [أي الفكر والامتداد] الديكارتي ، فاخترع مفهوم [الجوهر الواحد] الذي يضم الفكر والامتداد ، فليس ثمة مسافة بين الذات والموضوع ، انما يتناوبان في اطار الجوهر الواحد ، وحسب رأي إشبنغلر ، ان ديكارت أقام هوة بين الذات والموضوع ، أتاح للتفكير العلمي والنزعة التجريبية ان تظهر في حين حاول سبينوزا ، ولايبنتز ، ردم هذه الهوة ، والقضاء على أية نزعة علمية مستقبلاً ، والدوران من جديد في المطلق الميتافيزيقي ، أما [كانت] حاول ان ينظر بحذر الى اليقين الميتافيزيقي وحاول أن يبرهن على عقم موضوعاته في كتابه نقد العقل الخالص وبرهن على ان العقل - أداة كشف للواقع لاكثر - اما الميتافيزيقيا فهي تحتاج الى أداة كشف تلائمها - غير العقل - فالعقل يتقن جملة مبادىء أولية لاتصلح الى معالجة الواقع المشخص أي بلغة الفلسفة العقل يتناول المرئي والشاخص بينما يعجز عن تناول [المفارق] أي المجرد واللامرئي - هذه التفرقة قضت تماماً على اسطورة الميتافيزيقيا ، والحقت بالحدس الذي يؤدي الى الاعتقاد الذي يؤدي الى الايمان ، أضراراً كبيرة وبهذا لم يلغ الميتافيزيقيا لكنه جعلها مهملة وبعيدة عن انشغالات العقل .

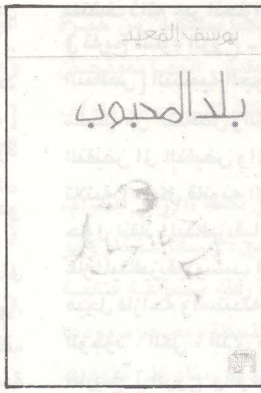
اما هيجل - فانه عرف العقل تعريفاً جديداً وجعله [يكتشف ذاته عبر انجازاته] في تاريخ نشوء الروح - أو الوعي ، وجعل من فكرة [التناقض] التسمية الجوهرية [لمعقولية العالم] عبر سلسلة من التناقض والتطابق - أي العالم يتحرك من النقيض الى النقيض والى مركب النقيضين اي الى [ثلاثية] تشكل قانونه الاساس بمعنى آخر ان هيجل حاول انقاذ الميتافيزيقيا ، ومنع اختفاءها فقديماً كان عار الميتافيزيقيا وسبب إنحطاطها - هو [الهيولى] أما هيجل فأزاحه واستبدله بما هو شاخص ومرئي ، أي الوجود ، الكلي ، الذي نراه في التاريخ أي في حركة الأريخ [الروح والوعي] وفي المكان [المجتمعات والمؤسسات] رغم ان هيجل لايختلف عن افلاطون حينما يقرر ان الحقيقة هي الوجود ولكنه وجود منقسم في التاريخ وفي المؤسسات ويسعى ليتطابق ليصل الى تكامله ، لكنه وجود متحرك ، وفقير ، ويزداد امتلاء وجبروتاً من خلال سيره المتواصل .

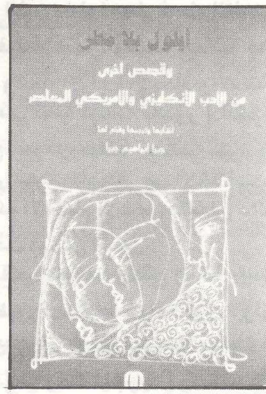
وفي الفصل الثالث ، تحت عنوان التراث والميراث ، يميز بين المنظور والمقتنى [الميراث] . مخطوطات .. تواريخ ، أفكار ، وقائع ، فنون ، أمثال .. قصص .. وبين اللامنظور واللامقتنى [التراث] الوعي بالانتماء الى جماعة من خلال الفعل الخارق الذي ينتظم حوله [التراث] أو الجماعة ، والمعنى الذي يسعى له التراث هو الخروج من شبكة النسب الى شبكة الأمة - في حين يظل الميراث في حدود الشبكة الضيقة ، يغذيها ، ويستديم بها .

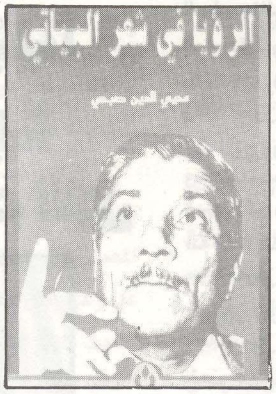
يحاول مطاع صفدي في كتابه ان يرسم سياحة معرفية ذات ممرات صغيرة وضيقة ، وهو اذ يقدم تساؤلات الحقبة الثقافية أي سؤال الغرب الثقافي . منذ افلاطون الى فوكو ، لم يتوقف أمام الاشكال الأهم ، وهو أن سؤال الغرب كان عن [الانسان] كان عنه لانه الكائن الوحيد الذي روى الحياة ، وقصها عن طريق اللغة التي ابتكرها - فسؤال الغرب المعرفي والدائم هو [الانسان] عنه ومن أجله ولذلك ظل هيدجر ، يدافع عن تصوره العميق ، وهو لاسؤال عن الوجود من غير السؤال عن الانسان ، ولا أهمية للتفلسف عن الكينونة من غير استنشاق رائحة الانسان في كينونته الفردية المشخصة لذلك فانا أعتقد ان سؤالنا [نحن] لم ينجز بعد ، أي لم نتساءل بعد ، لم نطرح سؤالنا ، لان الانسان ، غائب في وعينا وغائب في تراثنا ، وميراثنا معاً ، وربما نكتشف في يوم ما - ان ابن رشد ، كان يتكلم عن عقل تصنعه اوهام الميتافيزيقيا ذاتها وابن خلدون يتكلم عن دورة اجتماعية ، هي محض احتذاء لاقواس الموت ، سواء كانت قوس القبر أو قوس القباب ، أو قوس الأبواب .

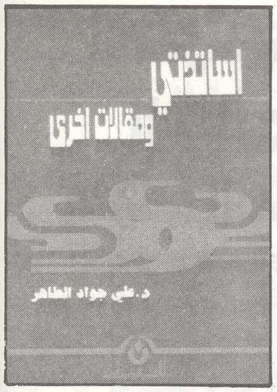
* استراتيجية التسمية في نظام الانظمة المعرفية - تأليف : مطاع صفدي - منشورات دار الشؤون الثقافية العامة / ١٩٨٧ .

من مكتبة الأقلام









□ حاتم الصكر

■ **أساتذتي ... ومقالات أخرى**

تحتل مقالات الاستاذ علي جواد الطاهر عن أساتذته أقل من سبعين صفحة من صفحات الكتاب التي زادت على الاربعمائة. لكن هذه الصفحات القليلة أثارت اهتمام قرائه ومتابعيه لما فيها من وفاء وعرفان، هي عندي درس بليغ في التواضع ايضاً.

وأن يكون كاتبها هو الطاهر بعلمه وقدره وجهده الدائب وأسلوبه الفني المتميز، فذلك أيضاً مدعاة الاهتمام بهذه المقالات التي يحيي فيها الاستاذ الطاهر أساتذته محمد مهدي البصير ومصطفى جواد وطه الراوي ومحمد أحمد المهنأ.

ويبدونا في الكتاب أسلوب الطاهر مقالياً. وهو الذي دعا الى أحياء هذا الفن الأدبي المهجور ووضع له مزايا فنية راح يستقصيها في كتابات أعلامها المشهورين وغير المشهورين وهاهو يطرب هذا الفن بأسلوبه الذي تقف في أعلى مزاياه : انبثاق المقالة من ضمير كاتبها ولسانه أولاً لتلامس موضوعها بعد ذلك.

يقول في مصطفى جواد ((وداع النعي : فتلقاه الناس بأسى، مع انهم، كلهم: ينتظرون وقوعه بين لحظة وأخرى. فقد كان الأمر في حكم المنتهي. ولم تبق منه إلاساعة الصفر))

وهكذا يبدأ الطاهر موضوعاته مختاراً اللفظة المانوسة عميقة الدلالة، يلتفت الى مخاطب، ثم يعود الى ذاته، ليرجع ثالثة ويلتفت الى موضوع المقالة.

يضم الكتاب مقالات أخر حول كتاب هم بحكم الأساتذة والمعلمين رغم ان الطاهر لم يتتلمذ عليهم مباشرة : منهم طه حسين وأحمد لطفي السيد. كما ينوه بالسحرتي ناقداً مغموطاً ويصحح تواريخ ملتبسة عن غنيمي هلال وخفاجة وطه احمد ابراهيم وسلامة موسى ..

[أساتذتي ومقالات أخرى - د. علي جواد الطاهر - ط ١ - ١٩٨٧ - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - ٤٠٣ صفحة]

■ **بلد المحبوب .. ليوسف القعيد**

يسمي الكاتب المصري يوسف القعيد عمله هذا (قصة طويلة) رغم انه يقع في مائة وسبع واربعين صفحة كتبت في ايلول عام ١٩٨٥ ونشرت مؤخراً.

وهذا العمل هو الثالث الذي يتخذ صفة النوع المحير (قصة طويلة) الى جانب عدد من الروايات والمجاميع القصصية التي صدرت للقعيد منذ عام ١٩٦٩.

وقارىء القعيد، لاسيما ثلاثية الروائية (شكاوى المصري الفصيح) يدرك صلة هذا الكاتب بالواقع الذي يتخذه مادة روائية ومرجعاً للقص ووثيقة للفكر وبناء الحدث ورسم الشخصيات ..

هذه المرة يتحدث الكاتب بضمير المتكلم ويزاوج بين الداخل (حيث الأعماق والمشاعر والانفعالات) وبين الخارج (حيث الواقع الموضوعي الذي تتحرك الأشياء في مساحته)

البطل عائد الى مصر بعد سنوات الاغتراب والغربة فيرى بعين وعيه ((بيتنا لم يعد هو بيتنا. حتى الجدران والسقف والنوافذ. خانت الصورة التي حملها في الذهن طوال سنوات اغترابي وترحالي وسفري في مدن العالم البعيد ...)).

هل يتحدث البطل عن بيت صغير حقاً؟ أن احداث الرواية (أو القصة الطويلة كما سمأها الكاتب) تحيل الى بيت أوسع .. لعله المقصود بايحاء العنوان المستقى من التسمية الشعبية لمصر : بلد المحبوب.

[بلد المحبوب - قصة طويلة - يوسف القعيد - ط ١ - ١٩٨٧ - دار الشروق للنشر والتوزيع - عمان - الاردن - ١٤٧ صفحة]

■ **موضوعات عربية في ضوء الأدب المقارن**

يتركز موضوع بحث هذا الكتاب الصغير حول مفهوم الاسلام كما تراءى للشاعر فكتور هيغو وهو يكتب قصيدته (السنة التاسعة للهجرة) ويمهد الباحث لدراسته بمقدمة حول المسار التاريخي لشخصية الرسول (ص) في الادب الفرنسي من القرون الوسطى حتى نهاية القرن الثامن عشر وماوصل منها خلال دروب الصلة بين اوربا والفكر الاسلامي وهي : الاندلس وصقلية والحروب الصليبية.

ثم يعقد فصلاً خاصاً لدراسة (الإسلام كما يراه هيغو) استناداً الى مقدمة ديوانه (الشرقيات) الذي يمثل استجابة للاهتمام الشامل من المثقفين بالاسلام خاصة والشرق عموماً. ومن أوجه اهتمام هيغو بالاسلام قصيدته المستوحاة من سورة الزلزال وقصيدته السنة التاسعة للهجرة التي

يترجمها الباحث الاستاذ عبد المطلب صالح راداً التأثرات الى اصولها الاسلامية والقرآنية باحثاً في مصادر القصيدة .

وفي المقارنات والهوامش التفصيلية أضواء جديدة ومفيدة في هذا الحقل الادبي المهم الذي اغناه الكتاب وأضاف اليه .

[موضوعات عربية في ضوء الادب المقارن ـ تاليف عبد المطلب صالح ـ ١٩٨٧ ـ الموسوعة الصغيرة ـ ٢٨٨ ـ دار الشؤون الثقافية ـ بغداد ـ ١٣١ صفحة]

■ الكتابة خارج الأقواس

يرى الكاتب؛ الباحث السعودي سعيد مصلح السريحي: أن مايجمع بين مقالات كتابه النقدي هذا (الرؤيا التي تقيم الفرد في مواجهة الجماعة والابداع في مواجهة المألوف) .

وعبر هذه الرؤيا تنقسم فصول الكتاب على قسمين في الشعر؛ وفي القصة .

فيناقش الباحث إشكالية الغموض في القصيدة الجديدة فيرى أنه جزء من الغموض الذي ينطوي عليه العالم نفسه ويقترح حلاً لاشكالية الرؤيا والتعبير والتطابق بينهما بأن تسلك سبيل التجاوز للنسق الذي تواضع عليه الآخرون ..

يبحث الكاتب أيضاً في اعمال إبداعية لمحمد شكري والغيطاني والثبيتي وباخشوين ليقول رؤيته في كتابة تكسر أي قوسين يؤطرانها سلفاً ..

[الكتابة خارج الأقواس ـ دراسات في الشعر والقصة ـ سعيد مصلح السريحي ـ ط ١ ـ ١٩٨٦ ـ جدة]

■ إصدارات

ـ (الرؤيا في شعر البياتي) جزء تطبيقي من رسالة جامعية لمحيي الدين صبحي اشرف عليها إحسان عباس صدرت مؤخراً عن دار الشؤون الثقافية ببغداد في ٣٩٠ صفحة .

الغرض من الدراسة كما يقول الكاتب (أن تجلو صورة الانسان في تحققه التاريخي كما يراه شاعر ظل يحدق في الشرط الانساني للمواطن العربي حتى استحالت الصورة في مخيلته الى رؤيا لهذا الشرط في كل العصور في الماضي والحاضر والمستقبل) .

ـ (أيلول بلا مطر وقصص قصيرة أخرى). اختارها وترجمها وقدّم لها الأستاذ جبرا ابراهيم جبرا

وصدرت عن دار المأمون للترجمة والنشر ببغداد ـ ١٩٨٧ ـ

ست من القصص الاثنتي عشرة التي ضمها الكاتب كانت قد صدرت ببغداد سابقاً بعنوان (قصص من الأدب الانكليزي المعاصر) .

ـ (إضاءة النص) للكاتبة المصرية اعتدال عثمان صدر عن دار الحداثة ببيروت، وهو في ثلاثة أبواب :) جماليات المكان ـ أحوال ثمود وأرض درويش ـ وأوراق الغرفة ٨ لامل دنقل .

ـ عن دار اللام بلندن صدر كتاب (الأساطير بين المعتقدات القديمة والتوراة) يقول كاتبه الاستاذ علي الشوك أنه تنويعات على كتاب الأساطير العبرية لروبرت غريفز ورافائيل باتاي الصادر في بريطانيا عام ١٩٦٤

ـ صنعاء مسار مدينة عربية ـ عنوان دليل المعرض المخصص صنعاء: الذي أقيم بباريس في تشرين الثاني ١٩٨٧ بمبادرة من معهد العالم العربي بمناسبة افتتاحه: معتمداً الأبحاث الميدانية لفريق مركز الدراسات حول الشرق العربي المعاصر باشراف بول بونانفان. الدليل يقع في ١٢٧ صفحة مصورة تضم معالم صنعاء القديمة عمرانياً وبشرياً .

ـ ثلاثة أجزاء صدرت حتى الان من الطبعة الموسعة والمزيدة: من كتاب السيد عبدالرزاق الحسني (تاريخ الوزارات العراقية) الذي يبحث في نشوء الدولة العراقية ورسوخ أوضاعها وماعقدته من معاهدات عبر تاريخها .

الكتاب المدعم بالوثائق والاتفاقيات يصدر تباعاً عن دار الشؤون الثقافية .

■ ترجمات

ـ (فن كتابة الرواية) تأليف ديان دوات فاير: نقله الى العربية الدكتور عبدالستار جواد وصدر ضمن سلسلة المائة كتاب عن دار الشؤون الثقافية ببغداد ـ راجع الترجمة الاستاذ عبد الوهاب الوكيل .

ـ (مذكرات مالوان) صدرت عن دار المأمون للترجمة والنشر ببغداد ـ وهي تضم يوميات وأفكار العالم الاثاري ماكس مالوان زوج الكاتبة آجاثا كريستي التي رافقته في حفرياته وتنقيباته في الاقطار العربية ومنها العراق . ويتحدث مالوان عن عمله وعن معالم أور ونينوى ونمرود وسواها .. كما يروي قصة حياته ودراسته .

ترجم الكتاب الى العربية الاستاذ سمير عبد الرحيم الجلبي الذي أضاف هوامش ضرورية الى النص المترجم .

ـ (فريا فتاة الجزر السبع) رواية قصيرة لجوزيف كونراد: صدر ت ترجمتها العربية عن دار الشؤون الثقافية ببغداد بقلم الاستاذ كرم حبيب حلمي ومراجعة الدكتور عدنان خالد عبدالله الذي يصف هذه الرواية بأنها ضعيفة فنياً اذا ماقورنت ببقية أعمال كونراد .

ـ (الخطوات الضائعة) رواية الكوبي اليخو كاربنتيه مؤلف (مملكة هذا العالم) صدرت ترجمتها العربية بقلم سالم شمعون عن دار المأمون للترجمة والنشر .

وعن الدار نفسها صدرت ترجمة عربية لرواية الكاتبة (جين ريز) المعنونة (بحر ساركاسو الواسع) بقلم الاستاذ فلاح رحيم ومراجعة الاستاذ سمير الجلبي .

■ شعر .. وشعراء

ـ (مملكة القصيدة : دراسة في شعر حميد سعيد) كتاب للأب يوسف سعيد مبني على ديوان (مملكة عبدالله) للشاعر حميد سعيد . صدر الكتاب ببغداد ضمن الموسوعة الصغيرة .

ـ (الورقة الخضراء) مختارات من الشعر السوفياتي المعاصر . ترجمها الى العربية الدكتور عباس خلف وراجع الترجمة الشاعر حسب الشيخ جعفر . صدر الكتاب عن دار المأمون للترجمة والنشر .

ـ (شاعر العرب عبدالمحسن الكاظمي) دراسة للدكتور محسن غياض عجيل تتناول حياة الشاعر عبدالمحسن الكاظمي (١٨٦٥ ـ ١٩٣٥) تدرس مراحل حياته في العراق ومصر واغراض شعره . صدر الكتاب عن دار الشؤون الثقافية ببغداد .

ـ وعن الدار نفسها صدر ديوان (يوميات أمريكي لاتيني في بغداد) للشاعر التشيلي سرخيو ماثياس السكرتير العام لاتحاد الكتاب التشيليين سابقاً . ترجم القصائد الدكتور خيري الزبيدي .

ـ ديوان القطط لاليوت صدر مترجماً الى العربية بقلم الدكتور صبري حافظ عن الهيئة المصرية للكتاب وضمن سلسلة الابداع العالمي . الديوان مكتوب عام ١٩٣٩ وعنوانه الجانبي هو : ماقاله الجرز العجوز عن القطط العملية .

■قصص ... وروايات

ـ من المجموعات القصصية الحديثة الصادرة عن دار الشؤون الثقافية ببغداد : (الغريم) لمنير عبدالأمير وتضم اثنتي عشرة قصة .

ـ رواية الكاتب العراقي مهدي عيسى الصقر (الشاهدة والزنجي) التي تستوحي زمن الاحتلال الأجنبي للعراق؛ صدرت مؤخراً عن الدار الشؤون الثقافية . يرى القاص موسى كريدي في كلمة له على غلاف الرواية انها تتسم بدراما الصراع وإثارة المتعة .

ـ عن دار الشروق بمصر ؛ صدرت مجموعة القاصة الكويتية ليلى العثمان بعنوان (فتحية تختار موتها) وهي عنوان احدى القصص مهداة الى الكاتب الفلسطيني رشاد أبو شاور .

ـ (اللؤلؤة) رواية جون شتاينبك؛ صدرت ترجمتها العربية عن دار منارات الأردنية بقلم سمير عزت نصار .

ـ (تقرير برودي) وقصص أخرى لخورخي بورخس؛ صدرت ترجمتها العربية بقلم نهاد الحايك ومراجعة الأب البير أبونا . ضمن سلسلة المائة كتاب عن دار الشؤون الثقافية ببغداد .

ـ وعن دار المأمون للترجمة والنشر، صدرت ترجمة عربية لرواية الكاتبة الألمانية آنا زيغرز المعنونة (الأزرق ... الأزرق) قام بالترجمة الدكتور سامي حسين الأحمدي الذي ترجم من قبل مجموعة من القصص الألمانية بعنوان (قبو البصل) وقد صدرت طبعتها الثانية هذا العام .

■كتب فنية

ـ الخطاط الموصلي يوسف ذنون كان موضوع كتاب يعرف بفنه ويعرض نماذج من خطه وإبداعه . الكتاب من تأليف الاستاذ عبدالعزيز عبدالله محمد وتقديم الدكتور حسين علي محفوظ وقد صدر عن مديرية دار الكتب للطباعة والنشر في جامعة الموصل ويقع في ٤٢٤ صفحة .

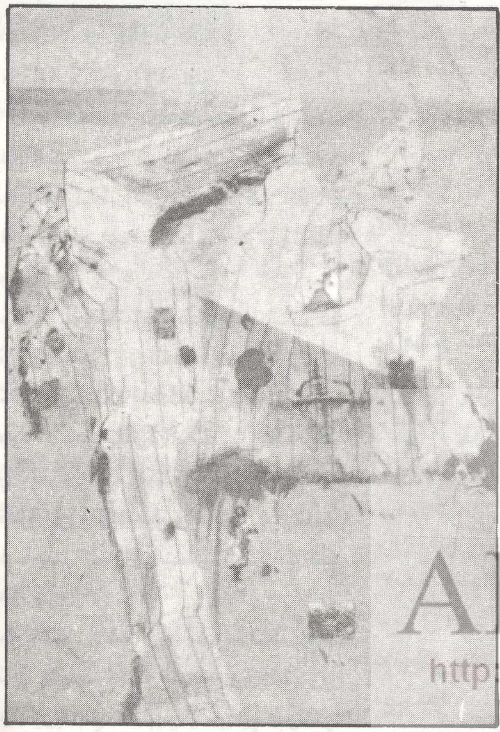
ـ الجزء الثاني من فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق صدر مؤخراً عن دار الشؤون الثقافية ببغداد لمؤلفه الفنان شاكر حسن آل سعيد وهو يوثق للاتجاهات الفنية والمعارض في العراق وصولاً الى عام ١٩٨٢ .

ـ (الانطباعية) كتاب الناقد الفني الفرنسي جان ليماري صدر ببغداد عن دار المأمون مترجماً الى العربية بقلم الأستاذ فخري خليل وراجع الترجمة الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا الذي قال عن الكتاب انه جمع (بين الجوانب الشخصية من حياة الفنانين الكبار والجوانب التقنية لما حاولوا أن يحققوه) وأبرز (النواحي الانسانية) في اعمالهم أيضاً .

ـ (أثر الكوميديا الالهية لدانتي في الفن التشكيلي) كتاب من تأليف الدكتور غبريال وهبة؛ صدر عام ١٩٨٧ عن الهيئة المصرية للكتاب ضمن سلسلة الالف كتاب (الثاني) وهو، بعد ان يدرس دانتي وملحمته يتحدث عن اثرها في فناني عصره والقرون التالية ثم يعزز ذلك بنماذج مصورة مشروحة .

ـ (أحزان القصب) للفنان شوكت الربيعي، صدرت عن دار الشؤون الثقافية ببغداد موثقة بتخطيطاته ورسومه الى زملاء الدراسة الفن والأدب . يهدي الربيعي الى (اصدقاء طفولتي ـ مدينتي العمارة) .

حول معرض الحزب الخامس عشر



□ جميل حمودي

ذكرياتي عن معرض الحزب الأول الذي أقيم في اكاديمية الفنون الجميلة عام ١٩٧٤ ماتزال حاضرة في ذهني . وحاضرة ايضاً دهشتي الكبيرة أمام تلك التظاهرة الفنية التي جمعت الفنانين التشكيليين العراقيين ولاول مرة في تاريخنا المعاصر في بوتقة تجربة رائعة هي تجربة الالتزام التلقائي الواعي في التعبير التشكيلي العراقي المعاصر . وتظل هذه التجربة في اعتقادي واحدة من أهم الركائز والتحولات التي عاشتها حركة الفن التشكيلي الحديث في العراق .

تتابعت منذ ذلك المعرض الأول معارض الحزب كل عام . وعبر تلك الأعوام تبلورت فكرة الالتزام وتطورت مسالة التوازن المنطقي بين القيم الشكلية والتقنية وبين المضمون في العمل الفني .

وظهور هذا المنطلق في الفن العراقي المعاصر جعل الفنان العراقي يشعر بضرورة الوقوف للتامل في طبيعة الرسالة التي يحملها عبر فنه ، بل وكذلك لمناقشة نفسه حول طبيعة الدور الذي يؤديه بالنسبة لوطنه ، لقوميته ، لمجتمعه . هذا الخط الجديد الذي ظهر في لوحة الخطوط البيانية للفن العراقي ، ثبّت حقيقةً مهمة في تاريخ هذا الفن . وقد كانت المراحل الاولى التي عاشها الفن التشكيلي في العراق قد اعتمدت الصدفة والرغبات الخاصة ذات الطابع الفردي . فكان الفنان يرسم او ينحت او يزخرف او يبدع ما يريد ان يبدع لاسباب تتعلق بذوقه وموهبته الذاتية . ولم يكن لانتاج الفنانين اي مرجع رسمي او شبه رسمي ياوي إليه بصورة جادة ومنظمة . وكان الفنان يتخذ بنى واساليب وتقنيات ومضامين تختلف واحياناً تتناقض . وحتى على صعيد القيم الجمالية لم يكن للفنان العراقي هدف واضح يصبُّ باتجاه تيار حضاري او قومي معين . كما كان التاثير الاوربي القادم من الغرب عن طريق الصدف والمناسبات العابرة ، قد أعطى لأولئك الفنانين ، ومنهم عبدالقادر الرسام والحاج سليم وشوكت الخفاف وعاصم حافظ وزملاء آخرون لهم ، قناعات تشبعت بالصفات التي عاشتها التجارب الاوربية في ايطاليا وفرنسا والمانيا وغيرها . ورغم ان هؤلاء الرواد الأوائل قد عالجوا مواضيع مستوحات من طبيعتنا العراقية ومن حياتنا ، الا ان طريقة التعبير واساليب التنفيذ عندهم كانت كلها آتية من الغرب . وكان قبولهم لها مباشراً ودون تامل او رجوع الى ما كان قد بقي في تراثنا(الشعبي) من إمكانيات . ولعل هذه الفئة الرائدة من الفنانين العراقيين كانت معذورة بسبب الانقطاع الذي حصل ـ ولقرون عديدة ـ بين العهود الحضارية الذهبية القديمة ومراحل التخلف والانحطاط الذي أهال تراب الاهمال على شخصيتنا الثقافية . واذا كنا الآن نرى انفسنا ملزمين بإنصاف اولئك الفنانين الرواد لجراتهم وصبرهم امام الظروف الصعبة التي كانت تحيط بهم ، وخاصة ماكانوا يلقونه من ردود الفعل السلبية (حين توجد هناك ردود فعل) من جانب المجتمع الذي فقدت ذاكرته بعد تراكم السنين القاحلة ، تلك العهود الحضارية الزاهرة ، واذا كنا نرى انفسنا ملزمين بتقييم دورهم الايجابي والتاسيسي ، فان علينا أن لانكتفي بالقليل وفي اعتقادي أن هناك وسائل كثيرة اخرى ، غير هذا المتحف المسمى (متحف الفنانين العراقيين الرواد) والذي لايقوم باي دور ايجابي او حتى مهني مَتحفي لتخليد الفنانين الرّواد الذين عملوا باخلاص وصدق لترسيخ اسس الحركة الفنية العراقية بين العقد الثالث والعقد الخامس من هذا القرن . وهناك اشياء كثيرة يجب علينا ان نثبتها لوضع الامور التاريخية في اماكنها الصحيحة مثل الأحداث والفعاليات كمساهمة الفنانين العراقيين في المعرض الصناعي الزراعي الذي اقيم في بغداد عام ١٩٣١م وتاسيس ونشاطات جمعية أصدقاء الفن التي كانت اول تنظيم فني هام عرفته حركة الفن التشكيلي في العراق . وفعاليات الموهوبين من المدرسين والطلبة في المعاهد والمدارس وخاصة دار المعلمين الابتدائية ، وغيرذلك من الامور التي اغنت تاريخ الفن التشكيلي العراقي المعاصر .

إن الرجوع الى مختلف المراحل التي عرفتها الحركة الفنية في قطرنا ضروري في رايي اذا أردنا الوصول الى التقييم الصحيح والثابت للتطورات التي حصلت في هذه الحركة منذ ان بدات معارض الحزب تتتالى . والمقارنات التي تعتمد التحليل العلمي تساعدنا ولاشك على اكتشاف الكثير من التفاصيل والمعلومات المهمة التي ساهمت في إعداد المراحل المتتالية وإغنائها . وليس من المنطقي ان نفصل معارض الحزب عن الأحداث والمراحل التي سبقتها والتي كانت المحطات التاريخية التي صارت هذه المعارض استمرارية لها كحلقاتٍ متطورةٍ من سلسلة التغيرات المدهشة التي عرفتها حركة الفن التشكيلي في العراق . ومن هنا علينا ان ننظر لهذه المعارض من خلال التاثير العظيم الذي احدثته في التركيب الذاتي وفي سايكولوجية الابداع عند الفنان فقد كان الأمر في نهايات مرحلة الريادة يخصّ التساؤل الذي بدا الفنان يوجهه الى نفسه حول المضمون والشكل واسلوبية التعبير وكيفية الاستفادة من التراث . ويمكن أن نمثل على هذا الاتجاه ماعرفناه من اهتمام بفنون الحضارات القديمة والاسلامية في بلاد الرافدين . وكان جواد سليم دون شك الفنان الذي احس قبل غيره بالكنوز الفنية العظيمة التي يمكن ان يستوحي منها أصالته ويحققها من خلال العبرة العظيمة والدروس الرائعة التي اخذها من فنون سومر وبابل وآشور وبغداد . لكن جواد سليم الذي يستحق التخليد كان يحاول اعادة المجد لمدرسة بغداد ولتجربة الفنان البغدادي الخالد الواسطي . وكان في هذا المنطلق يبحث عن الأصول الشرقية العربية للرؤية الانطباعية في فن الرسم . الا ان كثافة الافكار والقيم الثقافية والفنية عند جواد سليم جعلته يكثر من الاهتمام بالبحوث في مذاهب الفن ومدارسه في الغرب . وكان هذا من الأسباب الرئيسية في التشتت الاسلوبي وفي قلة انتاجه بالنسبة لكل من المنطلقات الاسلوبية التي عالجها . لكن الثمرة العظيمة التي تمخضت عن تلك البحوث وتلك الاكتشافات كانت رائعة حقاً وقد تمثلت بشكل واضح في الدراسات التخطيطية والتجسيمية التي قام بها من اجل وضع عمله العظيم المسمى (نصب الحرية) والذي يمثل اليوم واحدا من أهم النصي الفنية في العالم . وهذا بالذات يعيدني الى موضوع الالتزام ، فلولا شعور الفنان الراحل جواد سليم وتمسكه بالالتزام لاصبح ذلك النصب عملاً فنياً يسمو بقيمه الجمالية وحدها ، واعتقد أن دراسة هذا النصب باسلوب نقدي تحليلي سيكشف لنا عمق الأغوار الحضارية والقومية والفنية التي ذهب إليها جواد سليم في ذلك العمل الخالد . ومثل هذه الدراسة ستصبح دون شك دليلاً ومرجعاً مفيداً جداً للسائرين على طريق الالتزام في الفن التشكيلي . وكم كان بودي ان يكون في تنظيم معارض الحزب بين الحين والآخر صدى لتجربة جواد سليم في التزام القيمة التشكيلية في التعبير عن القضايا الوطنية والانسانية .

بين يدي الآن بعض الادلة المصورة لعدد من معارض الحزب السابقة ، اقلّب أوراقها واعيد التامل ، بمساعدة صور اللوحات المنشورة ، في اساليب التعبير والصياغات محاولاً العودة بالذاكرة الى عوالمها اللونية وتكويناتها عبر اللمسات والعناصر المختلفة التي ابدعها الفنانون المساهمون . واجد نفسي وانا اتذكر ذلك التزاحم الهائل في نفوس اولئك الفنانين من المشاعر والاحاسيس والرغبات للتعبير عن آلاف الافكار والمضامين والمواضيع التي أوحاها الواقع الزماني الذي يحيط بهم . ولا اكتم اني أراني مجبراً على المقارنة والموازنة بين ماشهدتُ في تلك المعارض السابقة وبين مايحتويه هذا المعرض الخامس عشر الذي يقام هذا العام في قاعات مركز صدام للفنون .

وقبل ان أخوض في الكلام عن هذا المعرض الذي يُفرض أن يكون موضوع مقالي هذا ، اود أن أذكر للقاريء الكريم أني انا الآخر التزم بان اقول ما اؤمن به وما توحي به تجربتي الثقافية والفنية في النقد البنّاء والنافع . ولذلك فاني ابادر بالاشارة الى الفارق الكبير الذي ظهر لي بين المعرض الخامس عشر هذا وبين المعارض السابقة التي كنت قد شهدتها او تابعتها . هذا المعرض يكاد يشبه توقف اللهيب عن التوهج . فهو اشبه بتحوّل النظريات والتحولات الثورية الى المرحلة التقليدية ذات القواعد والقوالب والأصول الثابتة . اعني بهذا أن استمرارية هذه المعارض كل عام ، رغم كونه من الأمور التنظيمية ذات الاهمية الكبيرة في الحياة والحركة الفنية في العراق ، فقدت بعض الحماس الذي كان يعطيها في السابق مذاقاً حيوياً جذاباً كان الفنانون يتاثرون به بصورة واضحة . وغياب عدد كبير من الفنانين الكبار والجيدين من بين الأجيال

المتعاقبة الثلاثة يؤكد على وجود متغيرات مهمة خصوصاً في مجال تنوّع الاساليب ولعل هاجس البلورة ورغبة اختيار الخط الشبابي او اعطاء هذا الخط اهمية اكبر من الأمور التي اعطت للمعرض طابعه الحالي .

على اني قبل وصف بعض المعروضات ، اود ان ابدي هنا بعض الملاحظات :

أ ـ تظل قضية التنظيم واسلوب عرض الأعمال الفنية في اعتقادي من الامور التي تساعد في تقييم وتقدير اللوحة أو التمثال او العمل الفني . وفي هذا المعرض وضعت اللوحات على الجدران وتكدست بعض هذه المنحوتات على قواعد ومكعبات ومثلها قطع السيراميك دون ان يكون هناك خطة مدروسة لكي تتحقق للمعروضات إنارة جيدة . كما أن تجاوز الأعمال مع بعضها البعض كان مستعجلاً وقد حرم هذا الاستعجال الكثير من الأعمال من الوضع الذي يساعد الناظر على اكتشاف جمالية العمل والعناصر المعبرة او المؤلفة لتكوينه وتناسقه التشكيلي بصورة واضحة لاختلاط التأثيرات المجاورة وكثرة انعكاسات الأشياء المحيطة به والخلاصة ان المعرض الخامس عشر هذا لم ينل في اعتقادي قدراً كافياً من العناية التنظيمية مع الأسف .

ب ـ في المعارض السابقة كان الفنانون يحرصون على تقديم الجديد والذي يحتوي على بعض العناصر المبتكرة ضمن اساليبهم الشخصية . لكن هذا الحرص غاب هذه المرة الا عند بعض الفنانين الشباب الذين عرض البعض منهم اعمالاً جيدة تدل على نضوج واضح . ويخال للمشاهد انه يرى معرضاً سبق أن رآه من كثرة ما تكررت اساليب وتقنيات الفنانين الذين اعتادوا على المساهمة بالمعارض الجماعية العراقية . ويذكرني هذا بما نسميه شعر المناسبات في الأدب العربي . ولكن هذا لايعني ان المعرض يخلو من الأعمال الفنية المتميزة فهناك لوحات تستحق الاعجاب والتقدير الى جانب منحوتات جيدة . لكن طريقة عرضها لم تكن ملائمة لها :

جـ ـ ان من اهم العناصر التي توثّق التظاهرات الفنية والتي اعتقد انها من الامور الأولية والبديهية والتي لايمكن الاستغناء عنها هي ادلة المعارض والمواد الاعلامية التي ترافقها كالملصقات وبطاقات الدعوة للمعرض والمطبوعات الأخرى . ومن المؤسف حقاً أن لا يكون لهذا المعرض دليل مصور كما كان في السابق لمعارض الحزب ادلة تحتوي صور واسماء اللوحات . ان ذلك يساهم في إغناء الارشيف التاريخي للحركة الفنية العراقية . اما الملصق الذي خصص للمعرض فاني اعتقد انه يدعو الى التساؤل حول كفايته .

كنت اود ان اذهب بعيداً في التفاصيل وانا اتحدث عن مجموعة من الأعمال الفنية التي رأيتها في المعرض واحتفظت بها ذاكرتي . لكن المجال محدود وليس لي الا الاكتفاء بهذا القدر المختصر من التعليقات . ولابد من البدء بذكر الانطباع العام لمحتويات المعرض التي ظهرت بينها أعمال الفنانين الشباب على درجة من النضوج تستحق الاعجاب .

وقد رأيت أن بعض هؤلاء الشباب قد تمرحل بتجربته وأحدث في اعماله بعض التغييرات الاسلوبية والصياغية مما اعتقها من تأثيرات كانت في السابق واضحة .

ومثلما كانت اللوحات مصفوفة على الجدار ، سرتُ أتابعها وأتامل فيها . ولعل من الانصاف أن ابادر فاذكر هنا أن مجموعة من الأعمال المعروضة كانت بارزة التفوق وقد توزعت على اماكن مختلفة من المعرض . وبين هذه الأعمال أود الاشارة الى لوحة محمد علي شاكر التي استوحى فيها موضوعه من الطبيعة عبر عدسة تجريدية . لكن الحيوية في هذه اللوحة ظلت تتناغم بجمالية متوازنة . ولايفوتني هنا ان اشير الى التشابه في التعامل مع الشكل وفي الحس اللوني بين اسلوب هذا الفنان والفنان الفرنسي بنيون . وان كنتُ قد لاحظت في مناسبة سابقة التحول الممتاز الذي وجدته في فن نضال الاغا بعد عودتها من الخارج فاني اعتقد ان اللوحتين اللتين عُرضتا في المعرض لهذه الفنانة ساهمتا في رفع مستوى الجناح الذي عرضتا فيه . في لوحات هذه الفنانة توازن يشترك فيه التكوين والتلوين من اجل سحب المضمون الى عالم التعبير بالاشكال التجريدية او المحوّرة . كما أن للقيمة الهندسية وتوازنها حضور مهم في اغناء جمالية اللوحة . ورغم اني ادري ان الأخوين فهمي وليث الخفاف توامان فلم اكن اعرف ان هناك مدرسة فنية تتّحد فيها عملية الابداع الى الحد الذي وجدته في اللوحتين المنسوبتين اليهما . انهما لوحتان جميلتان حقاً لكنهما متشابهان الى حد الشك انهما صنعتا بنفس اليد . اللوحتان تدخلان في منطلق الابداع التجريدي من حيث التكوين وقد تحققتا بالألوان المائية والتلصيق . على أن لوحة مخلد المختار سارت على الخط الذي عرف به فنه والذي يجعل اللوحة مقسومة الى حقول كانها نوافذ تنفتح كل منها على مضمون يستعير شكله من التراث من أجل التعبير عن قضية معاصرة . وبقيت اشجار ليلى العطار تتحرك بشاعريتها من خلال الغموض القهوائي اللون الذي تلتفع به طبيعتها . لكن وداد الاورفه لي طلعت علينا هذه المرة بتحوّل يجعل لوحاتها التي كانت مليئة باللمسة الزخرفية الناعمة تتخذ طريقاً لعله سوف يتوضح اكثر في المستقبل نحو قيم وعناصر تشكيلية جديدة تقرب عملها من حيث الصياغة الى آفاق اخرى تعتمد تقنية اقرب الى تقنيات فن الرسم الزيتي المعروفة . لكن هذا لم يضع على الفنانة اسلوبها المتميز . وثمة لوحتان لعلي الجابري تذكران باعماله من «الرسم البارز» او النحت البارز الملون ، وارى ان هذا الفنان يتباعد باجوائه الجديدة عن تأثيرات تراثية كانت غالبة على تكويناته . والحرف العربي يعطيه الآن بُعداً تشكيلياً مهماً . وهناك مجموعة من الفنانين الذين لم يتغير عندهم شيء بل ان البعض منهم عرضوا أعمالاً كنا قد شهدناها في معارض سابقة . وهذا شيء اتمنى ان لايتكرر في المعارض المقبلة . وفي اعتقادي ان من الخطأ ان يسعى الفنان للمشاركة إذا لم يكن لديه شيء جديد يعرضه . وبين الفنانين الذين عرضوا اعمالاً نعرفها او نعرف مناخها وقوالبها خضر جرجيس في محاولته لتجريد الطبيعة بضربات الوانه الفنية ، وحافظ الدروبي الذي يعيش اصراره على الرسم في منظر بغدادي باهت الألوان ، ومهين الصراف بمناظرها الطبيعية ذات الفضائية اللونية التي لاتعترف بالفصول ، ورافع جاسم الذي يدفعني الى التساؤل عما اذا كانت سفينته الشراعية الصفراء ستترك شاطئه يوماً ؟ وامين عباس وابوابه ذات المسامير لكني اقول للفنان امين عباس ان استيحاءه للحرف كعنصر مكمل في لوحاته كان ناجحاً وجميلاً حقاً . وفنانون آخرون ...

وهناك عدد من الفنانين الذين وجدتُ في لوحاتهم انفاساً تشكيلية تستحق الاعجاب مثل لوحة شكوت الألوسي (موضوع) والتي توصل فيها الوانها الهادئة المتوازنة الى خلق سمفونية لونية جميلة ، ومحمد تعبان الذي صاغ لوحته من مواد تذهلك بخشونتها ثم حين تقف امامها تحسّ وكان همساً غامضاً يتحرك بين عناصرها ، وإياد الشيباني بلوحته التي فرش عليها الوانه ذات النَفَس الانطباعي والذي عرفَ كيف يعطي لاسلوبه البدائي مستواه الفني الجيد . ولعل شناشيل نجاة حداد وازقتها القديمة تعني اكثر من مجرد أشكال هندسية تراثية فالحمام اللوني الذي تغرق فيه يعطيها مفهوماً رمزياً يوحي بالألم والوحشة . ولو كانت المادة اللونية في لوحة عبدالسادة عبدالصاحب اكثر غنى ونضوجاً لاخترتها لان تكون بين اللوحات ذات الجاذبية المتميزة وليت هذا الفنان يتحرك باتجاه إنضاج القيمة الصياغية لألوانه . ولوحات كثيرة اخرى تستحق الاعجاب على صعيد قيمها الفنية مثل لوحة شذى الراوي ولوحة فاخر محمد ولوحة شوان محمد ولوحتا ناظم الجبوري وغيرها . وكلها سارت على نهج المنطلق الشخصي والاحتفاظ بالطابع المتميز .

وليس من المنطق ان اهمل الكلام عن أعمال النحت والسيراميك التي شاركت في هذا المعرض تكاملاً مع اللوحات فاما السيراميك فقد كانت مساهمته باهتة وقد عرضت القطع الخزفية باسلوب اضاع علينا كثيراً من المتعة بسبب التكديس وسوء الانارة .

اما النحت فقد عرضت منه قطع تراوحت مستوياتها وتنوعت اساليبها وتقنياتها وكان الكثير منها بحجم صغير وكانه نموذج مقترح لعمل نحتي اكبر . وفي المعارض العالمية في اوربا واميركا كنا نرى اعمالاً نحتية تتجاوز الثلاثة او الاربعة امتار ارتفاعاً . ولاضير في ان تكون المنحوتة صغيرة الحجم الا ان النفس تشتاق لاشباع النظر بما يملأ الفضائية بجمال تشكيلي يغري باللمس وهذا يكون افضل مع الاحجام الكبيرة .

وقد لفت نظري أن الفنان ميران السعدي الذي عرض راس فتاة ، بقي على عهدي به من حيث معالجة الشكل الطبيعي بل اظن انه كان في الماضي اكثر تشبثاً بالتطوير والتحوير وانه كان في بداياته يتعامل متجاوباً مع مادة النحت من اجل إعطاء صفة تشكيلية جديدة لتلك المادة . انه هنا لم يتحرك عن قوالب عرفناها في فنه . على أن قطعة عند الرحيم الوكيل التي حققها بالمرمر الأبيض اظهرتْ ان هذا النحات يظل وفياً لصفاء الأشكال ونقاوتها ونظافة معالجته للمرمر يضيف نفاسة الى المضمون والى الجمالية التشكيلية للمنحوتة .

وساهم في هذا المنطلق فنانون كنت سعيداً حقاً باكتشاف تجاربهم الجيدة التي تعطينا الامل بان فن النحت بخير وانه يسير بخطى حثيثة نحو مراحل جديدة متطورة . ومن هؤلاء الفنانين عدي اسماعيل في قطعته (انطلاقة عراقية) من البرونز والتي وجدت فيها حركة بديعة وشكلاً تعبيرياً متوازناً ، والنحات هادي عباس الذي عرف كيف يتعامل مع الخشب ، هذه المادة النحتية النبيلة بموضوعه (بائعة الديك) حيث تبرز عنايته بالتوافق الموسيقي للشكل المنحوت . وكانت قطعة علاء احمد ضياء الدين (ولادة) مليئة بالاحاسيس الانسانية وهي جميلة رغم روح اليأس والمرارة التي تعبر عنها . وكان مؤيد الناصر على عهده بالنحاس المطروق فهو يتعامل معه بصبر وبدقة صياغية تستحق التقدير وقد يخطر بالبال امام لوحته التي مسحها ببعض الألوان إمعاناً في إغناء قيمتها التعبيرية أن يتساءل المرء عن جدوى هذا التلوين وعن مدى كفاية الشكل المنحوت عن اداء وظيفته التعبيرية والجمالية دون الاستعانة بالمواد الأخرى . وبين كل هذه الأشكال النحتية المعروضة محاولات ابداعية ذات منطلقات جديدة بالنسبة للنحت العراقي اذكر منها تجربة هادي الشمري في قطعته التي حققها بالحديد والتي جمع فيها الشكل الانساني الى الشكل الهندسي باسلوب لايخلو من جمالية حديثة متطورة لكني اتمنى أن اجد لمسيرته الابداعية تحولات اكثر غنىً وقرباً من الحياة الانسانية التي يجب أن تظل دائماً محور ابداعنا التشكيلي .

الندوة الثالثة للنشر العربي المشترك

□ عفاف عبد الرحمن

تعقد الندوات الثقافية والادبية عادة للبحث في هموم المثقف العربي ودراسة امكانية انتشار الكتاب العربي، وتطرح مثل هذه الندوات توصيات وبرامج عمل يطبق بعضها بينما يتغاضى عن الكثير.. ولكنها مع ذلك تشكل خطوة الى الامام .. خطوة لعبور معوقات كثيرة .. وبهذا الاتجاه اقامت دار الشؤون الثقافية العامة، الندوة الثالثة للنشر العربي المشترك، في بغداد وبرعاية السيد وزير الثقافة والاعلام الاستاذ لطيف نصيف جاسم وبمشاركة الرفيق الدكتور عبد المجيد الرافعي، عضو القيادة القومية للفترة من ١٤ - ١٨ نيسان ١٩٨٨، تحت شعار (الثقافة والحرب).. حيث ساهم في اعمالها التي استغرقت اربع جلسات دراسية وجلستين اجرائيتين الى جانب عدد من الناشرين العرب من المغرب وتونس والكويت ولبنان ومصر وبحثت الندوة قضية النشر العربي المشترك على انه انجاز متقدم في معتركنا القومي لايصال الثقافة الى انحاء الوطن العربي كافة وتوطيد اواصر العلاقة والوعي بين ابنائه ومقدمين تصورات افضل لمستقبل حياتنا العربية الثقافية .

كما ناقش المنتدون مستقبل النص التراثي والابداع الجديد والنشر العلمي مؤكدين ان المستقبل لايمكن له ان يكون مشرقا دونما نظرة مشرقة الى الواقع من جانب والى تراث الانسان العربي في صوره الابهى من جانب آخر .

وقد نوقشت بحوث مختلفة في الندوة منها..(حقوق المؤلف . في النشر المشترك) للدكتور علي جواد الطاهر.. حيث اكد في بحثه ان فكرة (النشر المشترك) قوبلت بارتياح عام وامل كبير وعُدت من محاسن دار الشؤون الثقافية العامة، لما فتحت من ابواب كانت مسدودة.. وفرح بها القارئ والمؤلف، ولكن الباحث اشر في البحث النقاط الغامضة في مسالة النشر المشترك وخاصة حقوق المؤلف اذ قال:«لاحظ القارئ والمؤلف غموضا اكتنف العملية، فلم يعلما على وجه الدقة ما اعيد طبعه للعراقيين، ولم يعلم كثير من المؤلفين ممن اعيد نشر مؤلفاتهم خبر اعادة النشر الا مصادفة»، اما عن حقوق المؤلف بالمعنى الخاص فقد اجملها الدكتور الطاهر.. بتوقيع عقد صريح مع المؤلف وداري النشر (الدار الاولى والثانية) وفيه يتم تحديد الدارين وعدد النسخ ونوع الورق وحصة المؤلف المالية وحصته من عدد النسخ وتحديد مدة لنفاذ العقد المبرم .

كما قدم الدكتور جاسم محمد جرجيس - بحثه المعنون (نشر الكتاب العربي قضايا وتحديات) تناول في بحثه بدايات اهتمام الانسان بالكتاب حتى تاسيس دور النشر .. وصولاً الى عصرنا الحاضر المسمى بعصر المعلومات.. وقد جاء بحث الدكتور جرجيس موثقا بالارقام والاحصائيات.. فيشير الى الكتاب الاحصائي السنوي لليونسكو لعام ١٩٨٥ الذي يشير الى ان البلدان النامية والتي تضم ٧٤,٦٪ من سكان العالم تنتج ٢٤,٧٪ من عناوين الكتب وبلغ المعدل (٥٥) عنوان كتاب لكل مليون مواطن في البلدان النامية يقابله (٤٨٧) عنوانا لكل مليون مواطن في البلدان الصناعية .. وينتج المواطن العربي اقل من ١٪من مجموع الكتب التي تنشر في العالم رغم ان سكانه يشكلون ٤٪ من سكان العالم، وتناول الباحث ايضا مشكلة توثيق الكتاب العربي، حيث شكلت بداية الثمانينات انعطافاً جديدا في توثيق الكتاب العربي تمثل في قيام مركز التوثيق والمعلومات في الامانة العامة لجامعة الدول العربية بالتخطيط لانشاء (الشبكة العربية للمعلومات) بالتعاون مع منظمة اليونسكو، وهذا المشروع عند اكتماله وتنفيذ برامجه سيشكل وسيلة مهمة في توثيق الكتاب العربي وسيصبح في مقدورنا السيطرة على كل ما يصدر في الاقطار العربية .

وتناول البحث ايضا مشاكل النشر ومعوقاته في الوطن العربي من الافتقار الى المؤلفين ذوي الخبرة وعدم توفر الوقت الكافي للمؤلف العربي وارتفاع تكاليف الطبع وقلة المصادر في السوق المحلية وضعف الخدمات المكتبية وقلة المطابع اضافة الى عدم توفر المراكز المعنية بالببليوغرافيات في كل قطر

عربي ..

اما البحث الاخر فكان للاستاذ عامر قنديلجي بعنوان (صناعة الكتاب والابداع الفكري العربي).. وقد تناول الباحث صناعة الكتاب متدرجا من عصور الحضارات الاولى البابلية والاشورية والفرعونيه ثم فترة الحكم العربي الاسلامي ثم تاثير تغير الاوعية القديمة المتمثلة بالرق والوسائل القديمة الاخرى الى الاوعية الجديدة المتمثلة بالورق وصناعته في مدينة بغداد، وقد ادى هذا التغيير الى ازدياد عدد النسخ للكتاب الواحد، وانشاء مكتبات عديدة وقد انتج في تلك الفترة اكثر من ثلاثه ملايين مخطوطه .

ويعتبر لبنان اول بلد عربي دخلت اليه الطباعة عام ١٦١٠ م وهي مطبعه (دير قزحيا) في جنوبي مدينه طرابلس ولكنها استخدمت الحروف السريانية ثم انشات اول مطبعة عربية عام ١٧٣٣ م في دير (مار يومنا) ثم انتقلت الطباعة الى سوريا ثم مصر عام ١٧٩٧م وفي العراق كانت المطبعة الحجرية عام ١٨٢١ م .

وكان بحث الدكتورة ليلى عبد الواحد الفرحان عن (النشر في الجامعات العراقية) والتي تعتبر من اكثر المؤسسات اصداراً لما لها من دور في الاشعاع الفكري في المجتمع.

وتقوم الجامعة بنشر النتاج الفكري للاساتذة باحدى الطريقتين وهي تبني طباعة الكتاب وتوزيعه بالكامل او فتح مساعدة مالية ليتولى الكاتب هو طبع الكتاب ونشره وهو ما يسمى بالتعضيد .. وتمتلك معظم الجامعات العراقية مطابع خاصة بها تقوم بطبع الكتب المنهجية بشكل رئيسي وقد تاسست مطبعة جامعة بغداد عام ١٩٧٦ وقد بلغ نتاجها في نهاية عام ١٩٧٩ هو (٣٥٦٧٧٩٤٥) نسخة مطبوعة من الكتب اما مطبعة دار الكتب في الموصل فبلغت اصداراتها المطبوعة من ١٩٨١ - ١٩٨٦ (١٢٢٣) اصدارا.. اما جامعة البصرة فبلغت اعداد النسخ المطبوعة منها (٢٢٩٣٥) عام ٧٩/ ٨٠ .. هذا بالاضافة الى المجلات العلمية الصادرة عن الجامعات العراقية، ففي جامعة بغداد تصدر (٩) مجلات وفي جامعة الموصل (٦) مجلات وفي البصر (٦) مجلات والمستنصرية (٤) مجلات والجامعة التكنولوجية (٢) وصلاح الدين مجلة واحدة .

اما الاستاذ ماجد السامرائي فقد قدم بحثا بعنوان (افكار حول الثقافة، الكتاب، النشر) تناول فيه النظرة الى الثقافة وكونها حالة حية تعبر عن وجدان جماعي وتؤكد ذاتية الامة، حضاريا وانسانيا وتصورها للعمل الثقافي ضمن ما يتخذ من ابعاد استراتيجية اساسها التخطيط.. واعتبار مسالة الذاتية الثقافية اساسا في الحوار الثقافي ..

وكان بحث الدكتور (رياض عزيز هادي) عن المؤلف والانتماء القومي حيث راى الباحث انه «ليس مهما على اي صعيد يلتقي المؤلف بانتمائه القومي على الصعيد الثقافي ام على الصعيد السياسي بل المهم هو ان يعبر المؤلف عن انتمائه القومي بصيغ حقيقية مخلصة وعميقه وذات اثر ملموس تتناسب ووزن هذا الانتماء ودوره في حركة التاريخ القومي.. فالانتماء القومي رابطة مثقلة بالتاريخ والمهام ولا ينافسها في امر آخر .

اما بحث الدكتور محسن خليل (مسؤولية المؤلف ازاء الحرب العراقية الايرانية) تحدث الباحث عن نوعين من المؤلفين الملتزم والمؤلف غير الملتزم، وتحدث الباحث عن الثقافة العربية فقال انها ليست مجردة كما انها ليست مطلقة .. بل هي ساحة نضال حي وموقع التزام متقدم، واداة تغيير فاعلة، وموقف حي من المشكلات الكبرى التي تفرض التحديات المصيرية على الشخصية الفردية والقومية..

وعن موقف المؤلف ازاء الحرب يقول : لايمكن للمؤلف العربي انطلاقا من التزامه لميثاق الشرف وانتمائه القومي ، ان يقف موقف المتفرج او اللامبالي من الحرب وذلك ان مثل هذا الموقف يضعنا امام نموذج للمؤلف اقل ما يقال عنه.. انه لايقع ضمن دائرة المؤلفين الملتزمين او انه قد اخل بما ترتبه واقعه وانتماءه القومي .. وختمت الندوة بتوصيات عديدة اهمها :

- ايجاد خطة متكاملة لنشر مشروع الثقافة المعنية بالحرب
- ايجاد رابطة عربية قومية معنية بتقديم التطورات الاساسية لاحتياجات القارئ العربي ليصار الى اعتمادها في مشروع تكليف من خلال ادارة النشر العربي المشترك
- الدعوة لاعتماد بغداد مقرا للنشر العربي المشترك .
- تاكيد ضرورة وصول الكتاب العربي الى المحافل الدولية والمكتبات لغرض توثيقه
- اعتماد مشروع الفهرسة العربية من خلال مشروع موحد واعتماد الترقيم الدولي في الاصدارات والمضي -في- مشروع النشر العربي المشترك من خلال اشراك دور نشر اخرى وضمان حقوق المؤلفين والكتاب والمترجمين في عقود واضحة ومحددة .

مكان في السينما العراقية

للفترة من ١٠ ـ ١٤ نيسان الماضي وبرعاية السيد وزير الثقافة والاعلام اقامت الدائرة العامة للسينما والمسرح «الموسم السينمائي الاول» لعرض مجموعة الافلام السينمائية التي انتجتها الدائرة مؤخراً وتقييم جهود العاملين فيها من المخرجين والممثلين والفنيين .

وشاركت في الموسم خمسة افلام هي : «البيت» لعبد الهادي الراوي و«حب ودراجة» لطارق عبدالكريم و«اللعبة» لمحمد شكري جميل و«شيء من القوة» لكارلو هارتيون و«مكان في الغد» لصبيح عبدالكريم .

وقد اعقبت عروض الافلام جلسات نقدية ادارها الزميل الناقد سامي محمد بمشاركة الدكتور جبار العبيدي ويوسف يوسف وثامر مهدي وسهيل سامي نادر وعبدالستار ناصر ورياض قاسم وصفاء صنكور ورضا الطيار ورضا الاعرجي .

وكانت لجنة التحكيم التي رأسها الاستاذ ناجي الحديثي وضمت في عضويتها السادة جبرا ابراهيم جبرا وجعفر علي ووجدان نعمان وعمو نوئيل رسام ومحمد مبارك واحمد قباني قد قررت منح جوائز الموسم على النحو التالي :

- جائزة احسن اخراج لعبد الهادي الراوي عن فلم «البيت»
- جائزة احسن ممثلة مناصفة بين ليلى محمد عن دورها في فلم «شيء من القوة» وانمار خضر عن دورها في فلم «البيت»
- جائزة احسن ممثل لمقداد عبدالرضا عن دوره في فلم «شيء من القوة»
- جائزة احسن ممثل ثانوي لجلال كامل عن دوره في فلم «مكان في الغد»
- جائزة احسن ممثلة ثانوية لهناء محمد عن دورها في فلم «اللعبة»
- جائزة استثنائية لمدير التصوير نهاد علي عن مجموعة اعماله في الموسم .

• جائزة استثنائية للمؤلف الموسيقي عبدالامير الصراف عن مجموعة اعماله في الموسم .

والموضوع التالي هو بعض من المداخلة التي ساهم فيها كاتب هذا التقرير في الجلسة النقدية للموسم والخاصة بفلم «مكان في الغد» .

□ رضا الأعرجي



استطاعت مجموعة الافلام العراقية المنتجة اخيراً، على قلتها، ان تعيد صياغة مفهوم السينما العراقية الوطنية وفق قواعد حرفية وذهنية جديدة وجادة في نفس الوقت، وان تطرح على نحو على نحو مغاير لما كانت تطرحه بعض الافلام السابقة، رؤية ومواقف مرحلة تريد امتصاص مشاعر الاشفاق على معالجات ارتجالية او عقيمة، وان تستوعب الى حد ما الاشكال والانماط والاساليب التعبيرية كما نجدها في السينما العالمية .

ولقد حاولت هذه الافلام تلمس جوهر الواقع مبتعدة قدر الامكان عن الماضي الذي توقفت عنده الكثير من الافلام المنتجة سابقاً كما لو كان الحاضر غير مرغوب فيه، او مسموح الحديث عنه، الّا ان هذه المحاولة كانت تضيق عند البعض وتتسع عند البعض الآخر، الامر الذي جعل مجال الواقع في بعض الافلام وكأنه غلاف زجاجي سميك يكتفي منه المخرج بالأطلال على ما في داخله، فلايتمكن من فهمه، وبالتالي لايستطيع ان يعكس حقيقته، فردية كانت او جماعية .

وفلم «مكان في الغد» للمخرج صبيح عبدالكريم واحد من الافلام العراقية الجديدة التي حاولت التعبير عن الواقع بتناوله لموضوع اجتماعي لايتجاهل الحقائق ولكنه لايتغلغل فيها، اي انه سرعان مايصطدم بالغلاف الزجاجي السميك، ويظل عند واجهته الخارجية، فيكون الواقع هنا ثانوياً امام الحكاية الاصل، او مجرد تلوين لها فحسب .

ويبدو لي ان الخطأ الكبير الذي وقع فيه الفلم منذ مرحلة السيناريو هو في اختيار الشخصيات، هذا الاختيار الذي لااريد تأويله على نحو غير بريء والّا كيف يريدنا ان نتعاطف مع شخصية (حامد) التاجر الخارج تواً من السجن، ونحن نعرف ماذا تعني هذه الشخصية المطبوعة بالتذبذب والاندفاع وراء مصالحها؟ وكيف يجمع الفلم ببساطة متناهية بين شخصية التاجر هذه وشخصية «ثامر» الفلاح مع انهما شخصيات غير متناغمتين داخل منظومة الواقع؟

ويأتي الخطأ الآخر بالنسبة لرسم الشخصية في تبني النموذج الهوليودي الشائع : رجل وامرأتان، او رجلان وامرأة . وهي الشخصيات التي تخلق عادة عقدة مايسمى بالافلام الاجتماعية منذ بدايات السينما وحتى الآن، فهذه الشخصيات التقليدية التي اعتادها المشاهد كانت هي ذاتها في هذا الفلم وحول خصوماتها ومنازعاتها القائمة على الحب او الغيرة او الكراهية دارت مجموع احداثه .

وكان طبيعياً امام هذه الشخصيات ان تكون مادة الفلم الدرامية هي هذه الخصومات والمنازعات، أما «الثيمة» الاساسية التي ارادها الفلم وهي التحدي والتغلب على الفشل فقد ضاعت، او أضاعها الفلم، فلم يضبط مسارها الذي تقتضي ان تقطعه، وبدلاً من ان تتولد عن منطقة هذه «الثيمة» بقية «الثيمات» الفرعية التابعة، تغلبت الاخيرة عليها حتى النهاية .

وثمة خطأ كان يلوح لي من وراء تفسيرات يقصد منها المحافظة على مصالح معينة كالبحث عن حياة مرفهة او التطلع غير المشروع اليها، ففي شخصية التاجر (حامد) التي اداها (سامي السراج) تكاد تختلط محاولة قهر الاحساس بالفشل والاحباط بمحاولة تجاوز الظروف لمزيد من الرفاهية والعودة الى تسلق دورها في هرمية المجتمع . واذا كان الفلم لايحسم في هذا الموضوع . فان المشاهد يستطيع اكتشاف الادعاء والتظاهر والتكوين النفسي الزائف اذا ماتمعن في هذه الشخصية التي تندرج عند التحليل في دراما الفرد البرجوازي في هزائمه او في انتصاراته وفي شخصية (سميرة) التي ادتها (هديل كامل) نجد الرغبة ذاتها في علاقتها مع (علاء) الذي ادى دوره (صادق علي شاهين) فقد وجدت فيه العصا السحرية التي ستفتح لها الابواب امام الحياة الوردية التي تحلم بتحقيقها فهي تتعامل معه تعاملاً نفعياً يخفي عنها حقيقتها .

وهناء عبد القادر (ام فؤاد ـ جلال كامل) لم تخف رغبتها في المحافظة على التوازن الاجتماعي برفضها زواج فؤاد من امل (ليلى محمد) .

كذلك شخصية هناء محمد (زوجة سلام ـ كنعان علي) فقد كانت تمتلك كل الاقنعة والخبث الشديد للوصول الى وضع حياتي افضل .

وبهذا المعنى فان الفلم لايعمد امام المفهوم الدقيق للفلم الواقعي، لان تبرير الواقعي بالتخيل الممكن من شأنه ان يخفي الكثير من التناقضات وقد يخدم اغراضاً اخرى ربما لم يكن الفلم ليقصدها . ومثل هذا الفلم يكذب المعتقد السائد بان كل فلم اجتماعي هو فلم واقعي .

واضافة لذلك، كانت الكتابة السينمائية لاتسمح بوجود موضوع موحد متكامل الاجزاء، يشكل بنية سينمائية خاصة، فهذه الكتابة التي انجزها كاتب السيناريو واتبعها المخرج لاتحتوي في غالبية مشاهدها على اي عنصر يميزها عن التمثيليات التلفزيونية، بل يكاد الفلم ان يكون تطبيقاً لمواصفات العمل التلفزيوني حتى في حواره وموسيقاه التصويرية المصاحبة والتي اخذت شكل الانتقالة بين مشهد وآخر كما في التلفزيون، ولعل السبب

في ذلك هو ان كاتب السيناريو (صباح عطوان) المعروف بغزارة اعماله التلفزيونية مازال تحت تأثير شكل الكتابة التلفزيونية وضمن اجوائها المعروفة .

لقد اجتهد المخرج صبيح عبدالكريم الذي اعطانا من قبل فلماً جيداً هو «صخب البحر» المأخوذ عن رواية للكاتب علي خيون، اجتهد في ان يتجاوز المساحة المحدودة للسيناريو في مشاهد متميزة بينها مشهد البداية، والمشاهد الخارجية خاصة مشاهد الطبيعة ومافيها من تعبيرات موازية لحالات شخصياته، لكنه لم يستطع ان يجعل من مضمون الفلم موضوعاً موحداً . وهناك ثغرات لم يتم الانتباه اليها جيداً مثل الفترة التي يمكن ان يقضيها التاجر الذي يشتري بضاعة مسروقة من الوجهة القانونية، ففي الفلم ظهرت هذه الفترة طويلة جداً وبشكل اخل بمنطقية الاحداث، كما ان هناك تفارتاً ملحوظاً في زمن مشاهد لقاء الاب بابنائه عند خروجه من السجن، اضافة كونها مشاهد باردة لم تثر الانفعال المفترض .

وفيما يخص التمثيل لاادري لماذا يتبادر الى ذهني الدور القصير الذي ادته هناء محمد؟ لقد كانت فيه قوية ومقنعة وكانت تعبيراتها متقنة، كذلك ليلى محمد بالرغم من ان الفلم اهمل علاقتها المثالية بالطبيب، زميلها السابق في المستشفى، كانت هي الاخرى قوية ومقنعة وتلقائية في حركتها .

اما في سامي السراج، الشخصية المركزية، فكان ايقاعه واحداً، ولم يصل الى احساسات الشخصية التي اداها خاصة في انتقاله الى المزرعة . وشكل محمد حسين عبدالرحيم وأمل طه ثنائياً جميلاً اضفى على الفلم الكثير من الحيوية والمرح، واذا كان محمد حسين قد اشعرنا بانه مازال ممثلاً مسرحياً لم يتكيف للكاميرا . فان هديل كامل التي شكلت معه فيما بعد ثنائياً آخر تبرز لنا ممثلة سينمائية متفوقة على تجربتها التلفزيونية .

ولاادري هل هي رغبة صادق علي شاهين ام رغبة المخرجين في ان يبقى سجين الادوار الشريرة او مايماثلها مع انه يستطيع ان يؤدي بطاقته هذه ادواراً اخرى؟

وكان جلال كامل يعيد في هذا الفلم ادواراً سبق وان اداها في اكثر من فلم، ورغم ان اداءه يتحسن من فلم لآخر إلا ان القبول بدور الشاب الوسيم العاشق سيطبع اداءه بالنمطية .

وماذا عن ادوار الممثلين الاخرين؟

ليست مجاملة اذا قلت ان الادوار التي اداها محسن العزاوي ونزار السامرائي وجواد الشكرجي وغازي الكناني وسعدية الزيدي وكنعان علي وغيرهم من الذين لهم حضورهم المعروف لم تكن بمستواهم . ولم تضف لرصيدهم شيئاً يذكر .

رأيان في مسرحية: مرحبا ايتها الطمأنينة



(1) امرأة تعشق الطمأنينة

قد تكون المراة بحاجة الى الطمأنينة والاستقرار، اكثر من الرجل، وذلك بسبب الحيف الذي الزمته ظروف وتقاليد اجتماعية صارمة.. مما جعلها تبحث عن مستقر لها تؤسس من خلاله سعادتها ومستقبلها.

وفي مسرحية «مرحبا ايتها الطمأنينة» تأليف جليل القيسي، اخراج عزيز خيون، تقديم منتدى المسرح - نجد المراة تعيش حالة الانتظار المرة والقاسية لسبع سنوات خلت.. ومازالت تلك المراة تعاني من الوحدة، بعد فراق زوجها وسفره دون ان يترك لها سوى ورقة هي بمثابة طلاق..

وفي هذه الفترة تهمل المراة نفسها وكل مايحيط بها، فلم يعد هناك مايشغل بالها، ولم يكن هناك من يجئ ليستقبل ابتسامتها واناقة منزلها..

لايشغلها احد، ولاتشغل احداً بوجودها.. واسباب غياب الزوج مجهولة امامنا كقراء للنص وكمشاهدين للعرض المسرحي، وهو خلل كان من الممكن توضيحه، لكن المؤلف والمخرج شاءا ان يعالجا في هذه المونودراما، العمق النفسي وطأته في غياب الزوج، ومايتركه من اثر على حياة زوجة حساسة تحب زوجها. المسرحية لاتبحث عن مسببات هذا الغياب، انما يهمها ان تطرح وطأة هذا الغياب على زوجة لاتمتلك سوى وفاء الانتظار.

وفي لحظة مفاجئة تنتقل الى وضع نفسي آخر.. فيه لهفة وترقب وحسرة ورغبة عبر الوهم الذي وقع فيه ساعي البريد، وجعل من اختلاط البرقيات حالة فيها شئ من الافتعال، الا انه افتعال مبرر ومقبول، مادام قد استثمر استثماراً قصد منه اغناء الحياة في ذاكرة امراة تعاني من سقم حياة الوحدة واليأس. ولو ان هذا العمل قد تجاوز مسببات غياب الزوج، وحل اشكال الالتباس الذي وقع فيه ساعي البريد.. لكان هذا العرض من اجمل وامتع العروض المعافاة.. خاصة وان المخرج وثيق الصلة

بموضوع المرأة في العديد من عروضه المسرحية، ودأبه على تحليل شخصية الزوجة في هذا العرض، يجعلنا نتجاوز الخلل الذي يكمن في النص ـ والذي اشرنا اليه من قبل ـ ذلك اننا لانتعامل مع هذا العمل ضمن اقترابه والتحامه بالواقع كلياً، وانما نتعاطف معه في كونه يمثل رؤية موحية، خلاقة، جسدها المخرج ضمن تصور سايكولوجي حميم.. واستفاد من بناية منتدى المسرح في اعطاء سمة انسانية للبيت الذي تعيش وحدته زوجة تبحث عن طمأنينة.. وقد استطاعت الفنانة المبدعة عواطف نعيم ان تحقق حضوراً ملحوظاً ومتميزاً في انتقالاتها النفسية والتعبير عن صورها المختلفة بكل دقة وبحرص كبير، وتفهم عميق لدور المرأة المنسحقة، ولهفتها، وترقبها، ووفائها وانتظارها المرير.. عواطف نعيم ـ تجاوزت نفسها بشوط كبير وبإرادة ووعي وعمق.. وذلك من خلال استيعابها للشخصية، وتفاعلها مع المشكلة المطروحة. وعلى قصر الدور الذي قدمه مجيد حميد (ساعي البريد) الا انه دور ندرك عبره موهبة فنان قدير..

ديكور: هيفاء الجيب، جعلنا في جو المسرحية، وان لم يستخدم الا قليلاً، ولكنه ضروري في اعطاء ملامح في عامة للمكان..

اضاءة: كامل هاشم، تظل هامة ودقيقة وتضفي على هذا العرض جزءاً مهماً من اسباب نجاحه وتفوقه على جملة عروض في مسارحنا.

وثمة ملاحظة ترد الى الذهن:

فرغم ان اغنية «صدفة» ـ شعر سامي مهدي، الحان كنعان وصفي، غناء انوار عبد الوهاب ـ جميلة ومستثمرة من قبل الزوجة.. الا ان التعامل معها ضمن وقائع الاحداث يجعل من الزوجة تعطي ايحاء في كون البرقية التي تستلمها خطأ.. مجرد مصادفة مقصودة تعرف بها، مما يجعل تواجد ساعي البريد في النهاية مجرد توضيح لاغير.. وهي مسألة لاترد في ذهن المخرج بالتأكيد، ولكنها قابلة للانتباه وللتأويل السلبي في الزام المسرحية بالمصادفة، لامعقولية ان تكون اجواؤها انسانية كما نريدها جميعاً ان تكون.. وهذا ماوصلنا منها وشكل بالنتيجة نجاحها وتألقها.. مع ان اجواء مسرحية: «ترنيمة الكرسي الهزاز» مؤثرة في اجواء هذه المسرحية على نحو ملفت للنظر.

ح. ي

(٢) الصراع في مسرحية.. الطمأنينة

□ سعدون العبيدي

في مدخل باحة منتدى المسرح تقف امرأة لتفاجئ المشاهدين باسئلة كثيرة، اسئلة حادة، متوترة، قلقة، حائرة، انها تبحث عن خبر، عن شيء جديد بعد انتظار طويل بسبب غياب زوجها.. سبع سنوات وهي تنتظر دون جدوى.. انها معلقة بين السماء والارض، كشهريار الذي اصبح لايعرف معنى للطمانينة بعد مرارة الخيانة التي تجرعها على يد زوجته.

الا ان عمق وطبيعة مرارة هذه المرأة في مسرحية «مرحبا ايتها الطمانينة» تختلف، فقد بقيت مخلصة لزوجها، تنتظره وحرقة الفراق تأكل قلبها كل يوم.

وتحول هذا الانتظار الى ضياع وتصورات مركبة، مدمرة، قادتها الى تصرفات غريبة في التعامل مع نفسها ومع الآخرين.. تشنجات في الحركة والصوت والتفكير.. كل شيء من حولها اصبح شاذاً وغير طبيعي، فقد كان زوجها يملأ عليها حياتها، ويبدو انها لاتستطيع الحياة بدونه بالشكل الطبيعي المألوف.. انها تحتفظ بذكرياته الحلوة والمرة.. تحتفظ بصورته، برائحته التي مازالت تفوح من بين طيات ملابسه، وحاجياته التي تركها في البيت بعد سفره البعيد الى الخارج.

كانت تلك الاشياء تحرك مشاعر المرأة وعواطفها نحو انسانها الغائب الذي طالت غيبته عنها لسنين طوال. لكنها مع هذا كانت تتشبث بخيوط الأمل، ومهما كانت تلك الخيوط واهية ضعيفة الا انها تبدو متينة قوية بالنسبة لها، فهي لاتريد ان تصدق بان زوجها سوف لن يعود. انها تشبه بهذا التصرف حبيبة تتشبث بآخر انفاس حبيبها على فراش الموت، ولاتريد ان تصدق بان هذا الحبيب سيموت ويدفن تحت التراب الى الابد، رغم انها متأكدة من موته.

ان تشبث (الزوجة) بهذا الخيط الرفيع كان يبعث في نفسها الطمانينة، لكنها طمانينة غريبة في تركيبها وبنائها.. غريبة بكل ابعادها.. فالطمانينة التي تتجلى نتيجة لوجود الزوج في بيته وامام زوجته يومياً، تختلف عن تلك الطمانينة التي تنتج عن غياب الزوج لمدة قصيرة، وتختلف ايضاً في تركيبها عن الطمانينة التي تبقى معلقة بخيوط واهية يتناقص عددها يوماً بعد يوم لتصبح بعد ذلك مجرد وهم.. انها طمانينة القلق والتشبث بسراب.

ولابد ان تكون (الزوجة) قد مرت بكل هذه المراحل، وآخرها كانت مرحلة استلامها البرقية التي اعادت لها الحيوية والقوة والشباب، وجعلت منها انسانة لاتفارق الابتسامة شفتيها.. تلك الكلمات القصيرة اعادت الامل كلياً للزوجة وكانت سبباً باعادة الحيوية والتنظيم الى كل زاوية في البيت. فلوحات الرسم التي كانت مائلة على الجدران اصبحت في وضع صحيح، والزهريات التي كانت فارغة امتلأت بالزهور، ومصابيح الغرف التي كانت مطفأة اصبحت مضيئة متلألئة، وحاجيات البيت التي كانت مبعثرة في تنظيمها اصبحت منسقة، والملابس التي كانت تفوح بالذكريات ظهرت مرة اخرى الى العيان. كل هذه الانعكاسات الرائعة الجميلة تحققت بسبب بضع كلمات وردت في البرقية التي تعلن قرب عودة الزوج من سفره بعد تلك الغيبة الطويلة.

لكن تلك الانعكاسات المشرقة سرعان ماتلاشت وانتهت بعد عودة ساعي البريد ومطالبته للزوجة ان تعيد له البرقية بسبب التباس حدث في العنوان.

ثم تستلم الزوجة برقية زوجها الحقيقية فتتلاشى عند قراءتها تلك الانعكاسات المشرقة، ويحل محلها سكون الصمت العميق المؤثر الحزين.. انه صمت المأساة الحقيقية الذي وضع حداً فاصلاً وانهى ذلك الانتظار المدمر. فمن خلال التعبير تتجسد صورة الفراق الابدي بعدم عودة الزوج نهائياً.

لقد عبرت الزوجة عما كان يجول في داخلها من احساسات وتفاعلات مختلطة تراكمت نتيجة لانتظار طويل، وهذه التصرفات رغم غرابتها وتطرفها كانت تشكل حالة خاصة.

ولابد ان تتباين سلوكية التصرفات النابعة من موقف واحد بين إمرأة واخرى، ومن النادر جداً ان تتطابق دقائق السلوك بين امرأتين نتيجة رد فعل معين. وهذا مانلمسه في تصرفات (الزوجة) المتطرفة

ازاء مسالة لاتتحمل كل هذا الجهد الاستثنائي المدمر. وهذا يعني ان قدرة التحمل لدى (ساهره) تتصف بالضعف والاهتزاز والعجز، وهذه الصفات ادت بتلك المراة الى القيام بتصرفات بدت غير منطقية ازاء مسالة هي في المفهوم العصري قابلة الحدوث دون غرابة.

ولو قارنا مارسمه المخرج في عملية تجسيد النص لوجدناه على صواب في الكثير من الحالات. الا ان هذا النص نفسه ربما يدفع بمخرج آخر الى رسم النقيض في عملية التجسيد فيعتمد حالة الثورة المكبوتة التي تاكل كيان صاحبها شيئاً فشيئاً دون اللجوء الى حركة واسعة وطبقات صوتية عالية.

وقد ذكر المخرج في منهاج المسرحية مدى تفاعله مع النص. وذلك عبر تفاعله مع المؤلف وقوله:

«والى مبدع هذه الطمانينة الصديق جليل القيسي، اهدي هذه الحكاية، هذه الطمانينة، هذه القصيدة، اهدي اغنيتي الجديدة». يتجسد تجاوبه مع المؤلف.

اذن هناك تفاعل، وهناك تجاوب، وبهذين المحورين المهمين استطاع المخرج ان يقدم لنا عملاً باطار عكس جانب النقاء وصدق التعامل، رغم انه بدا في بعض زواياه غير مالوف، سيما بالنسبة لطريقة الاداء الصوتي والحركي، وانسحب ذلك حتى على رسم شخصية (ساعي البريد) التي قام بادائها الممثل القدير مجيد حميد امام الممثلة المبدعة عواطف نعيم التي جسدت شخصية (الزوجة) بطريقة كلفتها جهداً استثنائياً كبيراً الى حد بعيد.. فهل حقق ذلك الجهد الواضح من قبل المخرج وكافة العاملين في هذه المسرحية الطموح الذي كان يسعى اليه المؤلف لرؤية احداث نصه مجسدة امام المشاهد بالصيغة الفنية المطلوبة؟ هذا مالايمكن الاجابة عليه الآن، لانه يخضع لمناقشة او ندوة تضم كافة الاطراف المعنية في العمل، ولعل في مقدمتها المؤلف والمخرج، واضع الفكرة ومجسدها. لكني ارى ان كلاً من الطرفين يمتلكان الامكانات الجيدة في التعبير، فالمؤلف جليل القيسي كاتب مسرحي قدير في خلق شخوص مسرحياته بطريقة تعكس العمق المؤثر في البناء الدرامي، والمخرج عزيز خيون يمتلك القدرة على التخيل في تجسيد الحدث على خشبة المسرح، ويجتهد في اضافة ماهو جديد.

بين المجلات

□ د. علي جواد الطاهر

♦ عالم الفكر

المجلد السابع عشر - العدد الرابع - يناير، فبراير، مارس ١٩٨٧ خاص بالمسرح يمهد للعدد الدكتور احمد ابو زيد بالحديث عما قبل المسرح وفيه: «... ولكن ازدهار المسرح والدراما في بلاد الاغريق لايعني ان البداية الأولى للمسرح كانت بداية إغريقية. فقد وجد المسرح في بعض الحضارات القديمة السابقة على الحضارة الاغريقية، وإن كان قد اتخذ شكلا مغايراً للمسرح كما عرفه الاغريق ...».

ويسير الدكتور ابو زيد للبرهنة على هذه النظرة - وهي معروفة من قبل - في طريقين: الأول نظري، منطقي خلاصته: «... وهناك من الكتاب والمفكرين من يستبعدون بشكل عام ان تكون الانسانية التي حققت إنجازات رائعة في مختلف الفنون وشتى ميادين الحضارة الثقافية قد عجزت عن اكتشاف الدراما والمسرح، وانها عاشت كل تلك الآلاف الطويلة من السنين بدون مسرح، الى ان جاء الاغريق فحققوا ما اخفقت الشعوب الأخرى في تحقيقه».

وهذا طريق لايخلو من التعسف، وهو - كما قلت - نظري، لو قبلناه على شكليته لاستحال ان يعزى لأمة اسبق في امر، والتفرد في امر، ولامكن ان ننسب امكان وجود شيء لاية امة لم يعرف عنها ذلك الشيء!

الطريق الثاني يقبل اساساً للمناقشة ويعين على تبين صور اولية يمكن ان تعد من مقدمات المسرح الاغريقي وقبول امكان تاثر المسرح الاغريقي به ومن ثم مضى قدماً في تطويرها نحو الوجه الاكمل.

واقتضى هذا الطريق الاعتماد على تعديل تعريف المسرح، والرجوع به الى المعنى الواسع والى ان النص الأول لايشترط فيه ان يكون ادبياً يعترف به الناقد الأدبي ... «ولقد قام المسرح في الاصل وفي ابسط صوره كوسيلة واداة للتعبير عن الدراما الانسانية الناجمة عن المواجهة بين الانسان والقوى الطبيعية او الاعجازية التي يصعب عليه فهمها وتفسيرها، فضلا عن السيطرة عليها والتحكم فيها وإخضاعها لرغباته ومصالحه. وكثير من المشاعر الدينية والممارسات والطقوس التي تتضمن بعض الملامح والعناصر المسرحية، وتقوم على الأداء المسرحي البسيط لدى الشعوب البدائية - مثلا - بما في ذلك الصلوات والادعية وتقديم القرابين، تدور حول محاكاة الاحداث التي يراد وقوعها وحدوثها بالفعل والطريقة التي تقدم بها اثناء هذه (العروض) شبه المسرحية ذات الطابع الديني (...) كانت تمتزج الشعائر الدينية بالاداء المسرحي امتزاجا قوياً ...».

هذا جانب مهم من براهين الطريق الثاني وهو لايقبل الحد من حدود سعي الانسان للبحث عن اصول مابلغه في صورته الناضجة مثل «المسرح الاغريقي»، وفي حدود التسهل الشديد في مفهوم «المسرح»، ثم من حدود «عقدة» ازاء المسرح الاغريقي ومضى الدكتور ابو زيد في البراهين يقترب مما هو اقرب الى الحدود المقبول حين ضرب مثلا بالحضارة المصرية ووجود سمات مسرحية الى حوالي ٣٢٠٠ ق. م بينها الباحثون الغربيون ووقعوا في بحثهم على نص «انتصار حورس».

يضاف الى ذلك صلة الاغريق بالحضارة المصرية واخذها منها ... لاباس بالبحث عن الاصول، ولكن يبدو لي ان الدكتور ابو زيد انطلق بدءاً نحو تهوين شان المسرح والدراما الاغريقيين ولو اطلع على المسرح الاحتفالي كما بينه جماعة المسرح الاحتفالي في المغرب لاستضافه الى براهينه.

ويتصدر العدد «كلمة تقدير وعرفان» يكتبها «مجلس ادارة المجلة» مسجلا فضل الدكتور احمد

ابو زيد على المجلة لمناسبة اختياره التقاعد - وكان كما هو معروف : مستشار التحرير وقد ارتفع بالمجلة عاليا اخشى ان ينوء بعده المسؤولون في اخراج المجلة بالعبء واخشى اكثر من ذلك ان تضعف المجلة عن تجهيز القارىء العربي بما لم يكن يجده في المجلات العربية من فكر الغرب فاذا مجلة الفكر العربي غير ما كانت وقد شهد قراء فرقا - قبل اليوم - في مجلة «العربي .

وحين نرى في هذا العدد المخصص للمسرح ثلاثة بحوث فقط ومطالعة واحدة وعرضاً واحداً اما القسم الباقي وهو الاكبر فخارج تخصص العدد . اصعب على المسؤولين على اصداره وهم كثر ان يوفروا المادة اللازمة للمسرح ، ان بحث الدكتور عبدالعزيز المقالح الرصين العميق عن دراية وتتبع كان يمكن ان يخفف ان يوجه القائمين على المجلة وجهه «المسرح العربي» وتاتي البحوث في هذه الحالة متناسقة ضمن كل ووحده لقد عرفنا بهذا العدد وببحث الدكتور المقالح «المسرح اليمني» فماذا عن مسارح الاقطار الأخرى ؟ اما عما عودتنا المجلة العلم به في الحالة التي طلعت علينا من شؤون المسرح الغربي ومما نحن محتاجون اليه فيما جد وتطور اتجاهات واعلاما واعمالا ... اما عن هذا فليس في المجلة مما كان يكون فيها من شيء !!

تعلن المجلة عن العدد المقبل وسيكون فيه قسم خاص عن «الجنون في الأدب» اتراها ستكتفي بالقلم العربي وحده في قلة بضاعته في هذا الموضوع ام تجمع الحسنين اعمق واحدث ماكتبه الغرب مع مايستطيعه القلم العربي من بعد عن التلفيق ؟

نرجو - على اية حال - الا تبتعد «عالم الفكر» عن عالم الفكر وكان في اختيار «الاقسام الخاصة» لفأ ودوارنا عن صراحة الفكر - نرجو والآ فالمجلة - بدءاً - بهذا العدد الذي خصصته للمسرح وليس فيه من فكر عالم المسرح مايذكر ... تدفع نحو الخيبة قليلا قليلا ... اوانها - في احسن تقدير - ستصير مجلة من مجلات !

ثم صدر العدد الأول (ابريل - مايو . يونيو ١٩٨٧) من المجلد الثامن عشر خاصا بـ «الجنون في الادب» وفيه : الجنون في الأدب الفرنسي للدكتور محمد علي الكردي ، والمرض العقلي والابداع الأدبي للدكتور شاكر عبدالحميد ، مساهمة في بويطيقا البنية الروائية الجنونية للدكتور محمد اسويرتي ، بعد تمهيد للجنون في الأدب كتبته الدكتورة رشا حمود الصباح . البحوث الاربعة قيمة في بابها وقد صدرت عن تخصص ورجوع الى المصادر الأجنبية (الفرنسية خاصة) وربما دلت المصادر وفيها فوكو وديريدا على الدافع الى عناية «مجلة الفكر» بالجنون في الادب فكان الموضوع من اهتمامات الفلسفة المعاصرة ذات الارتباط بالأدب . وربما كان مناسبا ان يجد القارىء العربي ترجمة كاملة لبحث اجنبي كما هو . ثم ان الملاحظ ان الموضوع يستغرق من المجلة قسطا محدوداً فهو لايسوغ مصطلح «العدد الخاص» .

ثم تتوالى الموضوعات العامة الاخرى : المسرح التحريضي ، الأسواق التقليدية كوسيلة للاتصال ، قراءة في مقدمة طبقات فحول الشعراء ، حول القيمة المهيمنة ، الايقاع في موسيقى عصر الباروك ، اضواء على منزلة المراة في العصر العباسي ، كافور .

وتدعو المجلة الى اسهام المتخصصين في موضوعات منها «التجديد في الشعر» كما تدعو لفتح «دائرة الحوار» تنشر فيها «ما تتلقاه من تعليقات مركزة وجادة ومتعمقة وملتزمة بالمنهج العلمي وأدب الحوار في التعليق ، مع ردود كتاب الدراسات الأصلية على هذه التعليقات ...»

وفي هذه الدعوة دليل على سهر تحرير المجلة على رفع مستواها - وبالانتظار .

♦ الحكمة

تصدر عن اتحاد الادباء والكتاب اليمنيين - عدن ص . ب ٩٨ ، وعددها ١٤١ من سنتها السابعة عشرة ، سبتمبر ١٩٨٧ خاص بثورة ٢٦ سبتمبر لمناسبة مرور ربع قرن عليها ، وعلى هذه المناسبة سارت الدراسات والأبحاث تتقدمها كلمة المشير عبدالله السلال تلها : متى تجزات اليمن ؟ بدلا من متى توحدت اليمن ؟ ، تقسيم اليمن في التاريخ المعاصر ، الترابط العضوي بين ثورتي سبتمبر واكتوبر اليمنيتين ، هل حقا تواطأ الاحرار مع الانجليز . ومعها : على الضبة يتحدث عن لحظات ولادة الثورة .

وفي الشعر قصيدة القرشي عبدالرحيم سلام : «لك المجد يا صنعاء» :

عذبت وجهك
غنت جميع الجهات معي
قمراً اخضر اللمعان
يدثر كل السهول
الذرى والقمم ..

وقصيدة قيلت في عيد ٢٦ سبتمبر لمحمد سعيد جرادة :

ومن الشعر ، لهفي» لعبدالصمد القليسي و «البحر والاغاني» لعبدالرحمن بن ثعلب . وفي العدد مسرحية «محاكمة ذات النطاقين» لعلي عبدالكريم ثم «ملف سبتمبر بعد ربع قرن» ندوة اشترك فيها : عبدالله البردوني ، د . عبدالعزيز المقالح ، عبدالصمد القليسي ، عمر الجاوي . وقد جاءت كلمات الدكتور المقالح اضاءات لما اكتنف الثورة - ويكتنفها من دسائس للخارج تتصل بجهات مشبوهة في الداخل من «تفاهات .. تظهرما بين حين وآخر من دعوات قبلية او عشائرية او عنصرية او سلالية او عدد من الاشكال المريضة والميتة» ويرى الدكتور المقالح وجوب الموت تحت راية الجمهورية «ولابد ان يكون المستقبل مضيئا ومشرقا...» .

ولايمكن ان يمر عدد خاص بثورة ٢٦ سبتمبر دون وقفة عند «الشاعر محمد محمود الزبيري» كاحد ابرز المساهمين البارزين في الحركة الوطنية اليمنية ، وكمبدع وشاعر ... من بين الشعراء الأوائل الذين ساهموا في حركة إعادة الاحياء الثقافي والشعري في اليمن» انه «شاعر الحرية» . والدكتور المقالح معجب اشد الاعجاب بالزبيري وكتابه عنه : «الزبيري ... شاعراً ومناضلاً» من ادلة ذلك الاعجاب والتقدير .

♦ مغربيات

يشهد «المغرب» نشاطا ملحوظا في شؤون اللغة والأدب وقد ازددنا علما به بوساطة مجلات

رصينة وصلت الينا ـ وتطمعنا بالمزيد ودوام التواصل ... وقد تتنبه الاقطار العربية الأخرى الى ضرورة التواصل وتدرك جدواه وترى من اجل ذلك ضرورة تبادل المجلات (والمطبوعات) .

ومجلة بيت الحكمة ، المجلة المغربية للترجمة في العلوم الانسانية (الدار البيضاء (02) ، ص . ب 7084) تخصص عددها السادس من سنتها الثانية ، اكتوبر ١٩٨٧ لـ «نعام تشومسكي» (المولود في فيلادلفيا ١٩٢٨) تتصدر الملف مقالات لتشومسكي نفسه : اللسانيات كما افهمها ، اللسانيات والعلوم الانسانية ، هل هي فلسفة للغة ، التجريبية والعقلانية ، المبادىء والأساس ، التركيب وعلم الدلالة . وينتهي العدد بمقال «لريتشارد هدسون يتناول بالنقد نماذج تشومسكي اللسانية ، ومقال لجان بياجي يناقش وجهة نظر هذا الأخير حول الأفكار الفطرية» .

اشهد ان حاجتنا الى «الترجمة» في هذه الموضوعات اكثر كثيراً منها الى التاليف والتصرف . وان «بيت الحكمة» قد ادركت ذلك وسدت فراغا ولبت حاجة .

ومن المغرب «دراسات سيميائية ادبية لسانية ـ مجلة فصلية ، العدد الأول ، خريف 1987 ، المدير المسؤول محمد العمري ، رئيس التحرير الحمداني ، عنوان المجلة ص . ب 2309 فاس .

فيها من المترجم : التحليل السيميولوجي والادب لجان كلودكردان ، وموضوعات الفهم العجائبي (مدخل نظري) لتزفيتان تو دوروف .

ويعتمد المؤلف اعتماداً واضحاً على المصادر الاجنبية (الفرنسية) . ومن المؤلف : التحليل السيميائي ـ حوار مع الدكتور محمد مفتاح الاستاذ بكلية الآداب منذ 1969 ، ومنه مقال د . نزار التجديتي : نظرية الانزياح عند جان كوهن ، ومقال د : عبدالله صولة : «فكرة العدول في البحوث الاسلوبية المعاصرة» ، ومنه رد د . احمد العلوي على آراء ولفونسون الواردة في كتابه «تاريخ اللغات السامية ، طبع دار القلم ، بيروت ١٩٨٠» ثم مقال د . حميد الحمداني «بين البنيوية التكوينية وسوسيولوجيا النص» .

ومن المترجمات في باب «متابعات وإصدارات» : «يصدر قريبا عن دار افريقيا الشرق كتاب «الاتجاهات السيميائية ، وهو فصل من كتاب مرسيلو دالسكال سيميولوجيا ليبنز» .

وتصدر في المغرب مجلة «عيون المقالات» ـ شهرية ثقافية فكرية جامعة ، مديرها المسؤول محمد الحيان ، العنوان : ص . ب 6714 ، لسنة ١٩٨٧ بسيدي عثمان ، الدار البيضاء 04 ، ويتخذ عددها المزدوج (9 / 10) «مسالة المراة» محوراً له «ولعله افضل هدية يمكن تقديمها الى النساء المغربيات المتطلعات الى التخلص من القهر وتحقيق المساواة ... والى الرجال الذين تمكنوا من تخطي الحواجز ذات المستويات المتعددة التي تجعلهم يتوجسون خوفا من المراة او يضطهدونها او يعتبرونها كائناً دونيا ..» وفي العدد باب «ايتها المراة لماذا تكتبين؟» ومن الاجابات ماقالته خنانه بنونة ـ القاصة الروائية : «انشد التغيير في الواقع ومن اجله (...) ان اسئلة المبدع والابداع لاتعرف التوقف ، فهي دائمة الاختراق للمالوف والنمطي ، والغوص في الأشياء والعالم .. سعياً غير مريح وراء السر ... سر البدء لا النهاية» وقول «مريم بين» ـ الروائية الشاعرة الجزائرية ...» : «اكتب لأنني امراة»وقول «أمريتا بريتام» ـ الروائية الباكستانية : «... حاولت ان اوقظ الآلهة التي نامت داخل الفكر الأنساني» ، وقول «جان يان فيليبس» ـ القاصة الروائية الامريكية : «ان الكاتب ... منقذ ذاته ، وتجربته هي التجربة الأنسانية في الزمن والضياع : وهو يدلي بشهادته ولايزال» ، وقول «دين لنج» ـ القاصة الصحفية الصينية : «خضت غمار الابداع الادبي من اجل الحياة وحرية الامة واستقلال البلاد ومن اجل الديمقراطية وتقدم المجتمع» .

وتتنوع الاجابات على اقطار وامم مختلفة : اليابان ، الأرجنتين ، الدنمارك ، استراليا ... ـ والسؤال والاجابات مترجمة عن العدد الخاص الذي افردته مجلة Liberation في مارس 1985 .

ويصدر «اتحاد كتاب المغرب» مجلة دورية باسم «آفاق» ـ مديرها احمد اليابوري ، عنوانها : اتحاد كتاب المغرب : 5 ، زنقة سوسة ـ الرباط . وفي العدد السادس 1987 من المترجمات : «فعل القراءة ، نظرية الواقع الجمالي» و «الادب المقارن وجمالية التلقي» و «من جمالية التلقي الى التجربة الجمالية» ومن الموضوعات التي تتكىء على الأصل الغربي : مدخل الى نظرية التلقي ، جمالية التلقي ، حول كتاب «القارىء المفترض»...

وفي العدد شعر كثير ، ووقائع المؤتمر الوطني التاسع لاتحاد كتاب المغرب ومنها «القانون الأساسي» للاتحاد .

♦ الموقف

مجلة ثقافية فصلية . مديرها المسؤول د . عبدالعلي الودغيري . عنوانها : ص . ب 4555 العكاري ـ الرباط . المملكة المغربية .

في عددها الأول (مارس 1987) اكثر «دراساتها» تراثية : احياء العلوم الاسلامية . آية الفكر وكبرياء النظر (في النحو السيبويهي) . المعجم العربي بين التطور والجمود الادب السوسي (كتاب م . م . السوسي الادب العربي في سوسة) . نظرية اللفظ والمعنى في توجيه الأساليب عند السجلماسي (من القرن الثامن) ، وهو فصل من اطروحة ، ومثله في هذه الحال : موقف التجديد في مصر من موسيقى الشعر .

ووقف عبدالكريم غلاب في موضوع «الترجمة الشخصية التحليلية» عند طه حسين في حديث الاربعاء وابي العلاء ... وعند العقاد في «ابن الرومي» ... (وربما كانت كلمة «الشخصية» غير ضرورية في عنوان المقال لان كلمة «الترجمة» تدل عليها ...) ويتحدث الدكتور احمد الطريسي عن المنهج في الدراسات الادبية والقواعد .

يتلو ذلك قصيدتان من الشعر وقصة قصيرة ووثائق وتعريف .

♦ الفكر العربي

العددان ٤٤ ـ ٤٥ ربيع ١٩٨٧ يدوران على محور «اللغوي / الفكري في خطاب الحداثة» . تغلب على العدد المزدوج فضفضة

العنوان والعرض ، وربما كان خيرما فيه مقال مترجم عن تيري اجلتن بعنوان «مدخل الى نظرية الأدب ـ ماهو الأدب» .

وكسر العدد ٤٦ (حزيران ١٩٨٧ ، السنة الثامنة) على «البلاغة العربية والبلاغيين» ولاشك في جلال التراث العربي البلاغي ، ولاشك كذلك في اهمية بحوث العدد واهمية لفت نظر «المعاصرين» الى مافي البلاغة العربية من فتوح» ... ولكن الذي حدث ان هذا «اللّفت» جاء متاخراً ، ولاباس ، وانه جاء صدى لاهتمام الغرب بالبلاغة الغربية وبعثها بعد ركود طويل كالنوم العميق ومايشبه الموت إن لم يكنه ... وقد اهتم الغرب ـ في الستينات ـ السبعينات تبعاً للموجة الشكلانية والحركة البنيوية . ولقد افاد عدد من الدراسات مما جد في الدراسات الغربية وربما زادت هذه الدراسات الجفاف الذي آلت اليه بلاغتنا على يد السكاكي ... جفافا بما لجات اليه من جداول ورموز واقواس وخطوط مائلة وسهام ...

وربما كان مناسباً ان تعقد «الفكر العربي» مقابلات مع من بقي مستشرقاً من المستشرقين ـ واننا لننتظر عدداً خاصاً بما آلت اليه البلاغة لدى الغربيين في ربع القرن الحديث .

ونعود الى العدد ونذكر ان افتتاحيته ختمت بالقول : «عسىٰ ان يكون هذا العدد من «الفكر العربي» بمحوره البلاغي ممهدا لنشاط مثمر في هذا السبيل .

ونتمنى لو خلا من مقالة لم تستوف الأساس العلمي وكان المفروض جداً أن يكون الأساس العلمي قد بلغ المجلة ـ وهو تخصص عددها للبلاغة العربية والبلاغيين ، فقد جاء فيها «بحث» بعنوان «تبصرة في نقد النثر، او كتاب البيان» وصحيح ان الكاتب على شيء من علم حين علق على عنوان «بحثه» : «من خلال كتاب «نقد النثر» المنسوب الى ابي الفرج بن قدامة بن جعفر الكاتب البغدادي» ، صحيح ولكن المفروض به أن يكون عالما بما صار بديهياً بشان «المنسوب» هذه التي لم يعد لها مكان ، فقد خرج الكتاب عن النسبة الخطا الى قدامة ، كما خرج من كونه قطعة من كتاب الى الكتاب الكامل نفسه .

وهذا موجز لخلاصة الحال المعادة المكررة منذ صدر «كتاب نقد النثر لابي الفرج قدامة بن جعفر الكاتب البغدادي . حققه وعلق حواشيه الدكتور طه حسين بك [وقد شك بصحة نسبته] وعبدالحميد العبادي [وقد ايد النسب] ... ولم يزد المطبوع على قطعة من الكتاب الأصلي ، وثبت ان الكتاب الأصلي ، وثبت أن الكتاب الاصلي بعنوان «البرهان في وجوه البيان» ومؤلفه الحقيقي هو أبو الحسين إسحاق بن ابراهيم بن سليمان بن وهب الكاتب» ـ واذا فات كاتب المقال ما اثاره النشر الأول من نقاش وبحث فقد كان المفروض الا يفوته ان الكتاب الاصلي لمؤلفه قد طبع كاملا محققا بل انه طبع كاملا محققاً مرتين : الأولى بتحقيق الدكتور احمد مطلوب والدكتورة خديجة الحديثي ، بغداد ، ١٩٦٧ ؛ الثانية بتحقيق الدكتور حنفي محمد شرف ، القاهرة ، مكتبة الشباب ١٩٦٩ .

أيصح بعد هذا كله أن نتحدث عن الكتاب على انه «نقد النثر» وانه «لقدامة بن جعفر» . ان الذي صدر ١٩٣٠ لايزيد عن ثلث الذي صدر سنة ١٩٦٧ !! .

♦ شؤون ثقافية

مجلة ثقافية فصلية يصدرها اتحاد كتاب وادباء الامارات العربية المتحدة ، السنة الأولى ، العدد 3 خريف 1987 جاء العدد في نحو ٣٥٠ صفحة تتوزع على الدراسات والمقالات ، والقصائد والقصص ... وندوة «لالقاء الضوء على العلاقة ما بين المتغيرات الاجتماعية والحركة الثقافية في الامارات من خلال محاور توصيف الواقع القائم والرؤية المستقبلية لواقع الحركة الثقافية» وفي الندوة مايشير الى حالة من الاحباط اصابت ـ في الثمانينات ـ عدداً من الأدباء والمثقفين ، تؤلف نوعا من الانتكاسات .

وفي العدد قصائد لم تنشر لخليل حاوي كتب اغلبها قبيل انتحاره ، يغلب عليها القصر ، ومنها العاصية :

عادت الى العاصية
وتكومت في زاوية
ثم ارتمت
تعودي على نعلي وتعول ...

ومنها : بيان رسمي ، وصداقة ، واغتصاب بلا دنس ، وإفصاح ، وقصيدة بلا عنوان ، واغنية الأصيل المارق ، وعريق ، وسيدة ...

ربما اخر نشرها لشعوره بضرورة العودة اليها فكانها أشبه بمسودات ومخططات ... لم تحز رضاه ولم تبلغ مستواه .

وصدر العدد الرابع «شتاء ١٩٨٧» بـ ٣٦٨ صفحة ومن دراساته «بلاغة التكرار .. ودلالة المتكرر من ابن رشيق الى نازك الملائكة» لحاتم الصكر ، «ودراسة في الشعر العراقي الحديث» لقس كاظم الجنابي ... . ومن النصوص الشعرية والقصص (ص٤٥ ـ ٣٦٥) لعدنان الصائغ وحامد حسن الياسري ، واديب كمال الدين ؛ ومن النصوص القصصية لمهدي جبر وعبدالستار ناصر . نذكر العراقيين على سبيل المثال وإلا فالملف مهم جداً ويصلح مادة لدراسته .

تزداد اهمية المجلة من عدد الى عدد وهي تشير في وضوح الى نشاط الاتحاد بين احتفال او ندوة او استزارة ... وتاليف ونشر ... وبانتظار العدد الجديد من عامها

الثاني ... وسيكون مجال الاختيار إزاءها أوسع ، والعلم باقدار الكتاب ادق

وتعلن المجلة عن «إصدار ملفات خاصة بالآداب الشرقية .. وتدعو الكتاب والادباء ممن لهم اهتمامات في هذه الآداب الى المساهمة ... تأليفاً وترجمة ومن خلال الدراسات والبحوث ...» .

♦ فصول

بعد عددين من «جماليات الابداع والتغير الثقافي» ختمت المجلة بهما المجلد السادس ، بدأت عددها (مجلدها) السابع بجزء مزدوج (العددان الأول والثاني) اكتوبر ١٩٨٦ / مارس ١٩٨٧ مخصص «للشعر العربي الحديث» وفيه «سينية احمد شوقي» و «الاندلس الجديدة لاحمد شوقي» والبنية الدرامية في القصيدة الحديثة (لعلي جعفر العلاق) ، والأداء الفني والقصيدة الجديدة ، ظاهرة الغموض في الشعر الحر ، سمات اسلوبية في شعر صلاح عبدالصبور ، ملامح الاورفية ومصادرها في شعر ادونيس (واورفيوس عاشق فقد عشيقته فراح يبحث عنها في عالم الموت ليسترجعها ...) ، الرؤية الاورفية والوعي الممكن في شعر الفيتوري ، الحلم والكيمياء والكتابة من ديوان لمحمد عفيفي مطر ، لغة الضد الجميل في شعر الثمانينات الفلسطيني (في زمن الانكسارات والخيانات يقف الشاعر الفلسطيني (باصواته الجديدة) في خندق شعبه ضد السلطة ، ضد العدو وعملائه واختار ان يكون ضداً ، وجميلا بمعنى انه لايتنازل عن الجانب الجمالي وهو يعرب عن موقفه) ، الشعر البحريني الجديد في ضوء التغيير الاجتماعي (ومدار الموضوع : الشاعران علي عبدالله خليفة وقاسم حداد) ويمثل ديوان «إضاءة لذاكرة الوطن لعبدالله خليفة الانتقال من مرحلة الرومانسية الى مرحلة الشعر الذي يحتفي بالقوانين الموضوعية للابداع ... وتنتقل تجربة قاسم حداد تدريجا من الأنا الذاتية الى الأنا الموضوعية ، وفي ديوان (انتماءات ١٩٨٢) يكون قد وصل الى اعلى قدراته في استخدام (القناع) الذي هو رمز ثلاثي بين الشاعر وشخصية تاريخية يختارها والوسيط بينهما ، وذلك اسلوب فني معاصر له قدرة على دفع العمل الفني الى الاحتكاك بالتراث احتكاكا فاعلاً وإيجابيا ، دون الارتماء الأعمى فيه تحت سطوة جاذبيته وشموخه ، او في المقابل دون رفضه رفضا قطعيا ... اما تجربته الاخيرة في ديوانه (شظايا ١٩٨٣) فتجربة تعتمد على تقنية الصدمة والتوتير الجمالي لمتلقيها ، وتفيد في الوقت نفسه من غنائية الشعر العربي . ومن خلال هذين البعدين تنبع خصوصيتها ومذاقها الذي يشي بامتلاء العالم وتشابكه المعقد ، وبدوران معطياته في أفلاك متداخلة سريعة الحركة ... نمط شعري تتضافر فيه المتناقضات لتصنع تجربة مميزة ذات طبيعة تجادلية : اللعب مع الجد ، العصري مع القديم ، المادي مع الميتافيزيقي ... كتب المقال النقدي امجد ريان» .

ثم «نماذج للمراة في الفعل الشعري المعاصر» تتلوه ندوة العدد «أزمة الابداع الشعري وتحديات العصر» والابواب الأخرى وآخرها : الوثائق فمن النقد العربي الحديث وعن جريدة (مجلة الأرغول (الجزء الأول - اول ربيع الأول ١٣١٢) نقلت : فن الزجل وعن القرب نقلت الرقص والسير لبول فاليري ، ورمزية الشعر لوليم بتلر نيتس .

واعلنت المجلة ان عددها القادم : قضايا المصطلح الادبي .

الواقعية في أدب غسان كنفاني

□ محمد صابر عبيد

يعد غسّان كنفاني واحداً من اهمّ الكتّاب الفلسطينيّين، إذ انفرد بمميّزات اساسيّة ، قلما انفرد بها كاتب فلسطيني آخر، ومن ابرز هذه المميّزات عمق إحساسه بالواقع، وبوطاته الثقيلة التي حملها على كاهله، كما حملها الشعب الفلسطينيّ ، الذي جاءت نكبته في ضياع فلسطين، بفعل واقع عربي ممزّق في مرحلة من مراحل التاريخ العربي .

إن أدب غسّان كنفاني مثال حيّ، لواقع له خصوصيته الشديدة والمتميزة، وقد ارتبط هذا الأدب اشدّ الارتباط بمراحل القضيّة الفلسطينيّة، وعبّر خير تعبير عن المرحلة التاريخيّة للشعب الفلسطيني بعد النكبة، وتجربته بعد مغادرة الوطن إلى المنفى ، ثمّ محاولته الاقتراب من الوطن مجدداً .

وعلى الرغم من أنّ هنالك بضع دراسات أفردت لادبه ، إلا أنّها - كما يرى الباحث - كانت تلامس حياته وآثاره الادبية ملامسة خارجيّة ، وتقف عند الحلقة الأساسيّة التي اثرت في أدبه، دون ان تحاول الكشف عنها، ويقصد الباحث بذلك الملامح الوجوديّة ، التي هيمنت عليه فترة طويلة من الزمن . لذا حاول الباحث رفيق محمد توفيق، في بحثه هذا الموسوم «الواقعيّة في ادب غسّان كنفاني»، أن يقدّم دراسة تسهم في كشف ادبه، والاقتراب منه وبالتالي فهمه على حقيقته . ولقد كانت تلك المهمة كما يعتقد الباحث شاقّة وصعبة، إذإنّ التعامل مع الواقعية في أدب غسّان كنفاني يحتاج إلى براعة فائقة، ودقة كبيرة لفهمها .

ولقد كان لتشعب الموضوعات الأدبية،التي تناولها الباحث في هذه الدراسة، وعمقها الفلسفي، وتعدد الأشكال الأدبيّة التي وضعت إطاراً لهذه الموضوعات «قصة قصيرة - رواية - مسرحيّة»، اثر في خلق صعوبات أخرى، لاتقلّ حدّة عن صعوبة

تناول الموضوع بحدّ ذاته، وهذا ما دفع الباحث إلى إمعان النظر في دراسات خارجية كثيرة، في الفكر والانواع الادبية، كان يجد ضرورة في الوقوف عليها، لتنير جوانب ادبه المتعدّدة والمتشابكة .

وقد اعتمد الباحث منهجاً تاريخياً نقدياً تحليليّاً، متتبّعاً من خلاله مراحل تكوين غسّان الفكري في ادبه وعلاقته بالتاريخ الفلسطيني المعاصر .

وكان واضحاً للباحث منذ البداية، ان الفترة الزمنية التي كتب فيها غسّان ادبه، تحتمل ان تقسّم إلى فترتين، تبدأ الأولى عام ١٩٥٦ وتنتهي مع نهاية عام ١٩٦٥، وهو العام الذي انطلقت فيه الثورة الفلسطينيّة المسلّحة . وتبدأ الثانية من عام ١٩٦٦ إلى عام ١٩٧٢ عام استشهاده .

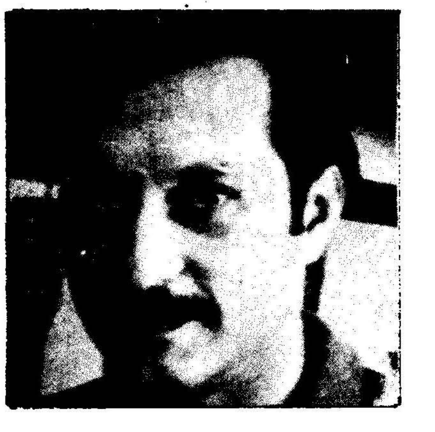
إنّ هذا التقسيم عند الباحث، لم يكن مجّرد تقسيم زمنيّ، إنّما كان نتيجة طبيعيّة لمميّزات آثاره الادبيّة، إذ يمكن ملاحظة إنّ الفترة الأولى تختلف عن الثانية اختلافا بيّناً، حيث حملت سمات البحث تحديداً حيويّاً مستقرّاً، ومعرفة بامكانات الذات، وقد غلبت عليها سمات تجلّت فيها التجربة الوجوديّة، ومحاولة خلق حالة من الصراع المتكافيء، بين الحياة والموت . أمّا في الفترة الثانية فقد شهد أدب غسّان تحوّلاً كبيراً، إذ بدأ يتحرّر من تلك لأفكار التي سيطرت عليه سابقاً، وبدات الحياة لديه تاخذ نمطاً جديداً، يختلف تمام الاختلاف عن نمطها في الفترة الأولى .

لقد قسّم الباحث بحثه هذا على ثلاثة اقسام، كان أوّلها التمهيد، الذي حاول من خلاله الباحث، ان يقدّم لمحة عن لواقعية بشكل عام في الغرب، وفي الأدب العربي والفلسطيني، ارادها مدخلاً للملامح العامّة الواقعية كنفاني وتجربته الحيويّة .

وفي القسم الثاني الذي ضمّ الباب الأوّل، فقد وزّعه الباحث على فصلين، في الفصل الاوّل منه تناول بالتحليل، عدداً من الأعمال الأدبيّة المتنوعة، التي كتبت في الفترة الأولى، إلى جانب رواية «الشيء الآخر» التي كتبت عام ١٩٦٦، لتناسب محتواها مع محتوى ادبه في هذه الفترة، وقد تراوح المحتوى في هذا الفصل، بين محور النفي عن الوطن، وشعور الانسان الفلسطيني بالخطيئة وعقدة الذنب، نتيجة اضياع فلسطين، والانتقال إلى محاور أخرى مرتبطة في الأساس بالغربة عن الوطن، منها النفي الطبقي . والنفي عن الذات، أو الغربة الوجوديّة، والتي قادت بمجموعها إلى اغوار بعيدة، اشرف منها غسّان على التجربة العبثية، التي مهّدت له الطريق للدخول إلى الفترة الثانية، وتحدّث من خلاله عن بوادر الانعطاف الحاد في ادبه، والتحوّل نحو الثورة .

في الفصل الثاني تناول الباحث المجموعة القصصيّة «عن الرجال والبنادق» بوصفها درساً تاريخيّاً، استلهمه غسّان من تاريخ فلسطين الحديث الذي كان له الأثر في ولادة الثورة، كما يبرز ذلك في مسرحية «القبّعة والنبي»، وجاءت الأعمال الاخرى متممّة للطريق التي شقّتها الثورة . ففي رواية «ما تبقى لكم»، يجد الباحث الخطوة الأولى نحو الثورة والتمرّد على الواقع، الذي ساد الساحة العربية والفلسطينيّة قبل عام ١٩٦٥، وفي «أم سعد» يوضح الباحث كيف اشتدّ عود الثورة، ومع رواية «عائد إلى حيفا» كيف توضّحت ملامح اكتمال الثورة، وإيمان الجماهير بالكفاح المسلّح، اسلوباً لحسم الصراع العربي - الصهيوني . وفي الباب الثاني تناول الباحث الجوانب الفنيّة، في عدد من قصصه القصيرة ورواياته ومسرحياته، وقد وزّعه على ثلاثة فصول، اختص الفصل الأوّل منها بالقصة القصيرة، وقد توصّل الباحث إلى أنّ كنفاني، لم يتمكّن من تطوير ادواته الفنيّة تطويراً كبيراً، يستجيب لسخونة الموضوعات والتجارب التي عاشها، ويعزو الباحث سبب ذلك إلى امرين : الأوّل أنّ غسّان لم يكن يهتمّ بالشكل الفنّي قدر اهتمامه بالموضوع، فالقصة عنده ذات وظيفة تعبويّة، الهدف منها نشر الوعي في صفوف الشعب الفلسطيني، والثاني اهتمامه باشكال ادبية اخرى غير القصة القصيرة، كالرواية والمسرحية، والمقالات المتنوّعة والدراسات الأدبيّة والسياسيّة التي اخذت من جهده الكثير، مما اقتضاه عمله السياسي . كما اشار في هذا الفصل إلى الدور الذي يلعبه الزمن في عملية البناء الفنّي في القصة القصيرة

أمّا الفصل الثاني فقد خصصّه الباحث لـ «الرواية»، واكتشف من خلاله لجوء غسّان على صعيد البنية الروائية، إلى مجموعة من الأشكال التجريبيّة والبنى الروائيّة، وسلك طرق التداخلات بينها مجتمعة، ومن هذه الأساليب، الاعتماد على أسلوب السرد في البناء التقليدي، ثم الاعتماد على الرمز والاتكاء على لغة الشعر، كذلك استخدام تيّار الوعي والمونولوج الداخلي .



في حين اهتمّ الباحث في الفصل الثالث بـ«المسرحيّة»، دارساً ومحّللاً مسرحيات غسّان الثلاث «الباب ١٩٦٤» و«القبعة والنبي ١٩٦٧» و«جسر الى الأبد»، وكما في قصصه القصيرة ورواياته، يظهر عالم غسّان من خلال هذه المسرحيّات، لاسيّما الأولى والثانية، حيث ترتبطان بالتجربة الحيوية، التي خاضها غسّان من الوطن إلى المنفى إلى الوطن مجدداً، في رحلة تاريخية ترتبط اشدّ الارتباط بالواقع الفلسطيني . ثم درس البناء المسرحي فيها، ثم الشخوص، والحوار .

ثم اختتم الباحث رفيق محمد توفيق بحثه هذا، بخاتمة تحدّث فيها عن النتائج التي توصّل إليها في بحثه، وشخّص من خلالها المصادر المتنوعه، التي افاد منها غسّان في رفد تجربته الابداعية، وكان في مقدمتها الواقع الانساني للشعب الفلسطيني في المخيّمات وفي المنفى، والتاريخ العربي الفلسطيني الحديث والمعاصر، وتجارب الأدباء والمفكّرين في العالم، والتجربة الحيوية الخاصّة التي خاضها، بوصفه واحداً من ابناء الشعب الفلسطيني المطارد .

لقد حاول غسان - كما يرى الباحث -، أن يقدّم من خلال أدبه، خدمة لقضيته وشعبه، من خلال معايشته اليومية له، فكان بحياته شاهداً على النضال اليومي للشعب الفلسطيني . وكان بموته شهيداً من اجل هذا الشعب وحسبه موته . لقد استطاع الباحث تقديم بحث مهّم، حصل بوساطته على درجة الماجستير في الأدب العربي الحديث، من كلية الاداب - جامعة بغداد، واوصت لجنة المناقشة بطبعها على نفقة الجامعة لاهميتها .

عن الرواية والقصة القصيرة جدا

حسين الحسيني

في محاضرتين ضمن الموسم الثقافي السابع للاتحاد العام للادباء والكتاب تحدث في الاولى الدكتور الناقد شجاع العاني عن السرد وتقنياته في الرواية العراقية . وتحدث القاص احمد خلف عن القصة القصيرة جداً شكلاً ادبياً مستقلاً .

* المحاضرة الاولى

ميز السيد المحاضر في بداية حديثه مرحلتين في النقد العراقي الاولى توكا النقاد فيها على دراسات سابقة كانت تعتبر السرد جيداً اذا كانت لغته جزلة وغير ذلك والعكس من ذلك فانه سرد غير جيد .

اما المرحلة الثانية فهي المرحلة الحالية التي اتاح فيها النقد البنيوي للنقاد اخصاب معلوماتهم . وتحدث عن ماقدمه البنيويون والشكلانيون الروس في مجال السرد او النقد عموماً، واشار الى عدم امكانية الحديث عن تقنيات السرد دون التحدث عن مسالتين : السرد، ومايفعله السرد واشار الى تميز السرد في الحكاية او القصة المتخيلة عن السرد الذي يقوم برواية هذه القصة او الحكاية . وينجم عن العلاقة بين السرد الذي يروي هذا السرد تقنيات عديدة لان الراوي يتناول قصة ويسردها لا كما هي في الطبيعة انما يوفر لها ميزات لم تكن فيها .

وتناول بعد ذلك الفرق بين مفاهيم النقاد لهذه المصطلحات والفرق بين السرد والحكاية، واشار الى ان في الحكاية حبكة (المتن الحكائي)، وان اعادة ترتيب القصة تتيح الحديث عن تقنيات عديدة اولها مسالة الترتيب وانساق بناء الاحداث . كما تحدث عن التغيير الحاصل على انساق الزمن بين القصة والسرد مؤكداً على وجود مساحة زمنية في السرد وغير موجود في القصة المتخيلة .

واشار الى الزمن من حيث الماضي والحاضر والمستقبل والزمن من حيث سرعة النص وانساق اخرى من السرد .

وتحدث بعد ذلك عن مصطلح السرد في المعاجم واشار الى ان السرد التابع كان يطلق على احاديث السمر معتبراً ان اشهر بناء الانساق في السرد هو نسق التتابع واكثرها بدائية وقد ساد ذلك في بدايات الرواية العراقية، ويرى ان ابرز ماينطبق على ذلك هو الف ليلة وليلة، واحدث هذه الانساق هو التناوب . وقد جاء هذا النسق من التناوب من تاثير السينما واشهر جمالياته يتوفر عند محمد خضير وغسان كنفاني والطيب صالح واستشهد بالعديد من النصوص لدعم رايه هذا، واكد انه لم يعد النسق شكلياً، بل اصبح عملية تقريب من تواليه في الواقع الى توالي غريب اي انه يغرّب هذ النسق، ويقصد هنا ان نسق الخلط دمج النسق بالموضوع فاصبح شكلاً جديداً واستشهد في هذا بروايات عديدة مثل (المخاض) لغائب طعمة فرمان ولو انه لم يصل الى القمة ورواية اخرى لم تصل الى قمة الجمالية هي رواية (الانهار) لعبد الرحمن الربيعي .

واشار الى التناول والتزامن الذي يبدو في المونتاج السينمائي الذي يراه موجوداً في جميع روايات غائب طعمة فرمان . تناول ذلك مسالة السرد وبناء الازمنة مميزاً السرد من حيث بناء الازمنة المعروفة والسرد من حيث علاقته بالقصة ومايتركه السرد نفسه تارة يسميها بالحدث واخرى بالخلاصة واشار الى ان الرواية العراقية القديمة ساد فيها نسق التتابع من حيث بناء الزمن في السرد ويمكن الاصطلاح عليه ـ كما قال المحاضر (السرد الافقي) ويبدا في الحاضر الانسان ويستحيل الشخص الى موضوع، واضاف قائلاً ان غالباً مايكون السرد في الرواية العراقية يكون في الماضي وفعله في القص يكمن في الحاضر .

ودرس المحاضر دراسة متانية النسق في الرواية العراقية وقسم ذلك الى مرحلة قبل (النخلة والجيران) التي كانت نماذج قد مهدت لظهور النسق في الرواية . وتحدث طويلاً عن رواية (الرجع البعيد) لفؤاد التكرلي التي حقق فيها العنصر الجمالي، واشار الى علاقة السرد القصة من ناحية زمنية (المشهد والحدث والخلاصة) وقال انها دلالات مغايرة لمايقصده الان . وقال ان مصطلح المشهد يعني بطء الاحداث ويتساوى السرد مع الحكاية بطيئاً جداً .. وسمىّ قفز الراوي على فترات زمنية ثغرة .

واشار الى انه بعد ظهور رواية (السفينة) شهدت مسالة المشهد تضخماً وسرعة في السرد الروائي واشار الى ان التامل او الوصف يتوقف السرد والزمن فيمتد النص ليصبح مشهداً .. وقد استحضر العديد من النصوص كتطبيقات لتنظيره وتاكيداً لتوصلاته النقدية .

* المحاضرة الثانية :

بدا القاص احمد خلف محاضرته بالحديث عن ظاهرة القصة القصيرة جداً، او (الا قصوصة) وحديثاً مختصراً عن القصة القصيرة في العراق تحديداً مركزاً على جيل معين ذلك الجيل الذي تبلورت على يديه مفاهيم واتجاهات قصصية استكملت شرطها الموضوعي والفني، ذلك هو جيل الستينات الذي عانى خلال سنوات نموّه من ضغوط اجتماعية وسياسية واخلاقية، فهذا الجيل استطاع القيام بمحاولات اسقاط فني كبير من خلال تجاربه في الكتابة القصصية كنوع من التنفيس عن ازمته ومعاناته . واشار المحاضر الى ان هذا الواقع المادي والاجتماعي قد افرز اشكالاً جديدة من الوعي بهذا الواقع، وطرحت هذه الاشكال بدورها نماذج فنية غاية في

الجودة والرقي الادبي .

وتناول القاص الاتجاه الجديد الذي برز في العقد الستيني وتجاربه في الكتابة التي دلتنا على ان العملية الكتابية ليست لعبة او وصفة، بل هي حالة مستمرة ودائمة من التفاعل الناضج بين الكاتب وواقعه، من هذا الواقع ومن هذا التفاعل برزت اشكال قصصية جديدة ومنه توضحت ظاهرة القصة القصيرة جداً ـ وهي حيث لاترف بالكتابة عموماً فانها ليست عبثاً يستحي منه الكاتب الجاد، بل شكلاً فنياً ملائماً لحالة العصر وضخامة احداثه، عصر الرواية التي تتطلب وقتاً كافياً ومناخاً مناسباً لكتابتها في الوقت الذي تتسارع فيه الاحداث وتتقادم المضامين ويصبح ماكان جديداً في عالم القديم او الفاقد حيويته وطراوته فتضيع منا الافكار التي نلتقيها في الباص والمقهى والشارع والبيت .. هذه الافكار التي تتطلب شكلاً خاصاً بها نستطيع انقاذها من الضياع والاهمال، ويرى القاص المحاضر احمد خلف ان القصة القصيرة جداً هي افضل الاشكال الفنية الملائمة لتناول افكارنا الانسانية الصغيرة ذات اللمسة السريعة من لقاء عابر في مقهى او محطة باص مع رجل او امرأة التقيناها صدفة ومن غير موعد سابق لهذا اللقاء ..

صحيح ان مشهداً كهذا يمكن ان يدخل في التفاصيل الصغيرة للرواية كما يقول السيد المحاضر ـ لقاء عابر يصادفه بطل الروايةولايشغله طويلاً فقد شبه له ان المراة التي التقاها في محطة الباص او القطار كان قد شاهدها ذات يوم . لكن في القصة القصيرة يمكن ان يوظف اللقاء توظيفاً اخر ويتسع ليشمل رقعة اوسع من الواقع . غير انه في القصة القصيرة جداً يتداخل الشكل القصصي القصير جداً مع موضوع اللقاء . او هكذا نجد الموضوع ونفذناه في قصة قصيرة جداً .

وهو هنا لايحاول تقديم دفاع عن الشكل القصصي الذي بدأ بالانتشار في مرحلتنا الحالية، ويعني به موضوعة القصة القصيرة جداً، موضوع محاضرته، بل تنصب محاولته على القاء المزيد من الضوء على موضوعة وجدها في غاية الحيوية في التناول، واشار الى ان هذا الموضوع من الموضوعات التي لم يتطرق اليها الناقد الادبي نفسه لدراستها ومعالجة فنيتها وحسم بعض اشكالاتها من حجم وموضوع وتقنية، إلا من بعض المحاولات المتواضعة في سنوات سابقة كالتي قامت بها مجلة (الموقف الادبي) أو كتابات متناثرة لقاصين عراقيين كان آخرها ماقامت به جريدة (القادسية) على صفحاتها الثقافية .

واذا كانت القصة الاعتيادية والرواية بالذات قد شملها اهتمام الناقد والدارس الادبي بحيث استطاع النقد الادبي تأسيس مفردات تقييمية ومنهجية الى حد كبير فان القصة القصيرة جداً ـ كما يرى السيد المحاضر ـ ظلت تعاني من اهمال واضح يصل في بعض الاحيان الى مستوى التجاهل المتعمد، لذا فقد ظلت في حالة من عوز نقدي وتنظيري استمر الى هذه اللحظة . في الوقت الذي مارس عدد ليس بالقليل من القصاصين كتابتها، ومما لاشك فيه ان القصة القصيرة جداً تقدم اغراء كبيراً لكتابتها من القصاصين وخصوصاً الناشئين او الذين لم ترتكز قدراتهم الى ثقافة واسعة وامتداد تاريخي في التجربة، وهذا ـ كما يقول السيد المحاضر ـ امر طبيعي لاسباب عديدة، منها اتساع مجال النشر في حقول متخصصة حيث يميل المحرر الادبي عادة للتعامل مع القصة القصيرة جداً، لانها توفر لديه مساحة مناسبة لنشر مواد سبق وان تعطلت، لذا فهو غالباً مايضطر الى نشرها ليس بدافع الاعتزاز ـ كما يعتقد المحاضر ـ بل لسد الحاجة اليومية للصحيفة ولقد بات واضحاً ان بعض العاملين لم يتعاملوا معها بالاحترام الذي يحمله للرواية والقصة القصيرة .

والقصة القصيرة جداً ـ كما يصفها القاص احمد خلف ـ ليست قصة مختزلة كما يعتقد البعض انما تعتمد الايجاز والاقتصاد الشديدين في اللغة وترفض تعدد الشخصيات، واختزال المواقف وتجنح الى عدم التورط بعناصر جانبية تخرجها عن طبيعتها الفنية التي يكون الايجاز الفني احداهم ركائزها . فاذا كانت القصة القصيرة تصل بطبيعتها الى التشذيب الزائد من الكلام والاستطالات في السرد والحوار والمبالغة في الوصف، فان القصة القصيرة جداً اكثر ميلاً لتكثيف الحالة الاجتماعية والتركيز على العنصر الفني بل واعتماد التقنية الحديثة في كتابتها، وهي تمتلك ترجمة دقيقة وحساسية للوعي القصصي الذي يتمتع به كاتبها .

ورد السيد المحاضر على من يرى ان هذه القصة تعتمد الحجم واستبدل مفهوم الحجم القصصي بمفهوم الاقتصاد بالانجاز القصصي نفسه، ولم ينكر ماللحجم من اهمية تشخيصية للدلالة عليها على ان لايعتبر هذا جانباً محض شكلي .

واضاف المحاضر قائلاً ان توفر الرغبة في كتابة قصة قصيرة جداً لاتتأتى من تحديد الحجم القصصي بقدر مايفرض الموضوع نفسه ويترك للقاص حالة التعامل مع موضوعه، حتى تقترب القصة القصيرة من نفسها عليها التخلص من الاستطالات والزوائد من الكلام وقدر المستطاع من الوحدات الثلاث المتعارف عليها في مجال القصة الاعتيادية من وحدة مكان ووحدته زمان ووحدة حدث، وهي بتجاوزها وحدة الحدث تتخلص من ركائزه المعروفة في البناء القصصي الكلاسيكي من مدخل وعقدة وحل وبهذا يمكن ان تكون قد حازت على تقنية متآخية مع النموذج القصصي الامثل، ومن هنا منزلقها الخطير او كبسولتها التي قد تنفجر او تفسد حين تكون في يد قاص غير متمرس .

ان اولى فضائل هذه القصة على القاص هي امكانية التجريب الفني من خلالها لكي يتخلص من النمطية القصصية التي قد تتلبسه في كتابة القصة الطويلة او الرواية، فهي حقل رحب للتجريب المستمر والدائم دون ارهاق او تعب يصيب الوسائل والقدرات الذاتية للقاص .

وبالقدر الذي تحتويه القصة القصيرة من موقف ورآي واهتمام بالمشاعرالانسانية او الحالة الذاتية تكون القصة اقدر على مقاومة الزمن وتصبح لبنة طيبة في البناء الفني الكبير .

وتحدث السيد المحاضر بشكل تفصيلي عن القصة القصيرة جداً في العراق مقسماً اياها الى مرحلتين بارزتين كانت الاولى قد سبقت مطلع الستينات حتى مجيء السبعينات واجرى مسحاً تاريخياً نقدياً للمرحلتين والذين كتبوا او ترجموا خلالها هذه القصة وتوصل الى انها تمتلك امتداداً تاريخياً غير محدد بزمن معين ولكنها مرتبطة بالحاجة الاجتماعية والاخلاقية والادبية لمجتمع ما . وانها ترتبط فنياً بالقصة القصيرة والتي يرى الباحثون انها انجاز اوربي ينبغي الاعتراف به دون خجل .

ويرى انها عربياً وعراقياً لم تاخذ هذه الظاهرة الثقافية ماخذاً جاداً وبالقدر المطلوب الا بعد عام ١٩٧١ بعد صدور مجموعة «انفعالات» لناتالي ساروت، وحتى عام ١٩٧١ لم تحض بالقدر المطلوب من الدراسة والتامل ورغم ذلك فقد تطور افقها الفني وخرجت من كونها مجرد حكاية قصيرة او خبراً ادبياً الى اعتبارها شكلاً ادبياً مستقلاً يمكن للقاص ان يحسب له ويتحسب لكتابته شان القصة الاعتيادية .

«صباح الورد»
«قصص جديدة لنجيب محفوظ»

شمس الدين موسى

يمثل الروائي نجيب محفوظ قيمة من اهم القيم في حياتنا الثقافية والادبية، ولعل الاعمال الاخيرة لنجيب محفوظ تطرح على القارىء والناقد عدة قضايا هامة تبدو متداخلة فيما بينها . لكنها جميعاً تشكل السمات الأساسية للمرحلة الحاضرة من انتاجه وهي المرحلة التي تمثلها اعمال مثل «باقي من الزمن ساعة» و«حديث الصباح والمساء» و «يوم قتل الزعيم» واخيراً «صباح الورد» .

واظن ان اهم ماتطرحه تلك الأعمال من قضايا نقدية وجمالية يمكن تحويره في الاسئلة التالية :

هل كان من الضروري أن يعود نجيب محفوظ الى مكونات عالمه الأولى بعد تلك الرحلة؟

اذا كان نجيب محفوظ، وهو بحق المهندس الاول للرواية العربية، قد تطور في اعماله المتعددة ، والتي استغرقت مراحل عديدة، شغلت النقاد اثناء توصيفها ـ فوصل الى نوع من التحديث والتجديد في الرواية تمثلت في الشحاذ، وميرامار، وثرثرة فوق النيل، والحرافيش .. فلماذا يعود الآن لاكثر الأشكال تبسيطاً؟ هل يكون محققاً لنوع ما من التطور والتجديد الاسلوبي في اعماله؟

ولماذا يسبح بنا دوماً في عالمه الاثير رغم تلك التجربة الحياتية والفنية العريضة؟؟

تلك الاسئلة تعبر عن عدد من القضايا او الاشكاليات التي لابد أن تواجه القارىء المتاني والمتابع لانتاج روائينا الكبير، ولايمكن تجاوزها، كلما طالعنا عملاً جديداً له لما له من تاثير مختلف عن الأجيال التالية له ولعلنا نحاول من خلال تتبعنا للقصص الأخيرة التي نشرها تحت عنوان «صباح الورد»، تضم ثلاثة اعمال هي : ام احمد، وصباح الورد وهي الثلاثية الصغيرة أن نتوصل الى حلول لتلك الاشكاليات، أو لاحداها ... والملاحظ ان «صباح الورد»،عندما نشرها بجريدة الأهرام مسلسلاً خلال عام ١٩٨٧، كان ينشر على انه رواية .

والكتاب الذي صار بعد ذلك جاء ليشمل تلك الأعمال نرى انه لايخرج عن كونه مجموعة قصصية ام احمد وهي قصة طويلة او قصة قصيرة طويلة . و«صباح الورد»، وتتمثل في مجموعة من الشخصيات او مجموعة من الاقاصيص كتبها نجيب محفوظ مستخدماً اسلوب السرد القصصي، لكي يلقي الضوء على حياة مجموعة من العائلات تجاورت في شارع واحد هو شارع الرضوان ـ بالعباسية ـ فالوحدة التي تجمع بين تلك الشخصيات الخمس عشرة، او العائلات الخمس عشرة، تتمثل في وحدة الزمان والمكان، لانهم عاشوا في وقت واحد في شارع الرضوان، الذي يمثل الارضية التي عليها تحرك الابطال، عندما كانت عين الراوي ترصد حركاتها وسكناتها اثناء معيشته بينهم، وتاتي القصة الثالثة بعنوان «أسعد الله مساك» كقصة قصيرة طويلة ايضاً لم تتعدد فيها الشخصيات . فالبطل فيها هو الراوي للأحداث من خلال وجهة نظره هو، في الوقت الذي يعمل فيه الكاتب على إيهامنا بان البطل لايعرف ماسيجري له بعد ذلك، فهو دائم التنقل بين مقابلة صديقة او معانقة شجونه الخاصة . ومن هنا نرى ان الكاتب قد خرج بـ «أسعد الله مساك» من إطار القصة القصيرة الى القصة الطويلة، في الوقت الذي يكون فيه الحبكة القصصية اميل الى ناحية حبكة القصة القصيرة، فالحدث لايتم الا في النهاية، وبالامكان رؤيته من البداية لو كان الكاتب أراد ذلك دون أن يخل ذلك بعنصر المفاجاة .

وعلى هذا يمكننا ان نقول بلا تردد أن سمة الرواية لاتنطبق على محتويات الكتاب الأخير لنجيب محفوظ «صباح الورد»، كذلك لاينطبق على محتوياته شرط القصة القصيرة، ولعل الكاتب قد فضل في النهاية وبعد تجربته الابداعية الفذة والخلاقة في عالم الرواية ـ أن يسبح في بحار القصة وفق مايرتاح له، وماتقدمه التجربة التي يقدمها للقراء .

وتاتي قصة ام احمد لكي تحمل تاملات نجيب محفوظ في الحياة، وما قدمه الزمن له من خبرات حياتية وإنسانية عبر ماراى من مناقضات داخل الحارة ـ حارة قرمز ـ وهي الحارة التي عاش فيها البطل، وهو الراوي الذي يروي احداثها . والمفارقة



تتلخص فيما تحولت اليه الحارة التي كانت فيما مضى مثل اسرة كبيرة واحدة لايعترف افرادها بالفوارق الطبقية والاجتماعية . فالقوانين ثابتة، والواقع يتحرك بطريقة استاتيكية لايعتمد على التغييرات المفاجئة، وكل في فلك يسبحون .. ففي وجود السرايات التي يعيش فيها الاغنياء، كانت حارة قرمز تزخر بالفقراء والمتوسطين، مما يؤكد وجود التناقضات ـ الا أن هذه التناقضات كان يضمها نوع من الوحدة تتحرك مع قانون الوحدة والأضداد، أو الوحدة والمتناقضات داخل الوحدة . وتتمثل تلك الوحدة في الاتصال الذي يتم بين افراد الحارة؟ الذين ينتمون الى ظروف اجتماعية متباينة .

وبين هذه المتناقضات تنقلت «أم احمد» هنا وهناك بين بيوت الأغنياء والمتوسطين بينما هي تنتمي الى الفقراء، مما جعلها تمثل جهاز الاعلام بين سكان «حارة قرمز» فهي القناة الموصلة لكل الاحداث، ونعرف فيها جميع الأخبار والمتناقضات على أرض الحارة؟ فكل واحد من ابناء الحارة كان يعلم مايدور داخل البيوت المغلقة بواسطة «أم احمد» ذات الشخصية الصلبة كما يصفها الراوي . في بداية حياتها كانت زوجة لعربجي تطهو له الطعام وتتسلى بانواع المشاجرات الشفهية، لها ثلاثة اولاد مات

زوجها المعلم (العربجي) في مشاجرة، وكذا مات ابنها في السجن، ولحقت به ابنتها لمرض فتك بها، تقول ام الراوي عنها «لولا قوتها لاهلكتها الاحزان» .. اعتبرها الراوي ثروة معلوماتية، اضيفت الى ثروته عن مجتمع حارة قرمز، وبيت القاضي .. كما اننا لايمكن ان نغفل مايشي به المناخ الذي صوره الكاتب في القصة ذلك المناخ الشعبي الذي له عبقه الخاص، كما اننا ايضاً لانغفل ذلك الاحساس بالزمن تنضح به القصة، وهو ماستمر من أهم بواعث نجيب محفوظ على الابداع، وتمثل ذلك في اللحظات الأخيرة من حياة «ام احمد» عندما يزورها الراوي بعد رحلة السنين الطويلة .. مؤكداً على ان الاحساس بالزمن كمحور من محاور نجيب محفوظ الفنية لايزال مؤثراً عليه في اعماله الأخيرة، فهو يستلهم منه الكثير من محركات عوالمه القصصية، والروائية ممايؤكد غوص الكاتب في نفس عوالمه الخاصة التي برع في تصويرها في اعمال عديدة .

ثم تاتي قصص او مورتريهات «صباح الورد» في الجزء الثاني من الكتاب على غرار ماأتى به الكاتب من قبل في رواية «المرايا» ورواية حديث الصباح والمساء، حيث تتبع في الاولى عدداً من الشخصيات التي تعرف عليها اثناء حياته، ووضعها بجوار بعضها لكي تعكس كمرايا متعددة ومتجاورة حياة كاملة وعصر كامل . كذلك جاءت شخصيات حديث الصباح والمساء لكي تمثل اصول وفروع ثلاث عائلات بين افرادها الكثير من الوشائج، فقصص «صباح الورد» كتبها نجيب محفوظ على غرار تلك الاعمال، لكن من زاوية مختلفة فلقد اهتمت القصص بتقديم حياة ابناء بيوت شارع الرضوان بالعباسية .

والملاحظ ان تسمية شارع الرضوان ناتجة عن مشاعر الكاتب، وفي حدود ظني انه لايوجد شارع بهذا الاسم في العباسية والكاتب اراد ان يقول في اقاصيص «صباح الورد» انني اعود اثناء ولوجي وراء تلك الشخصيات لتقديم سيرتها، اعود الى ارضي الاولى، او الى الفردوس المفقود الذي اختفى وراء السنين، وماكان ذلك الشارع او هذا الحي في عيني الكاتب الا الجنة ذاتها، فلسماه شارع الرضوان كما يطلق على الجنة في التراث الشعبي والديني، فهي ارض الخير والنقاء والحب والصبا . ولاتزال هي كذلك في عيني الكاتب، حتى انها استمرت كمنجم يتلقى منه ماساته وجواهره في صورتها الطبيعية الخام، ثم يجري عليها عدداً من العمليات الفنية، او النفسية الكيميائية، فيستخرج ماعلق بها من شوائب، فتظهر من خلال رؤية الكاتب لامعة جذابة مبهرة للقراء بعد وضعها في القالب الفني، فتلمع كبلورات ناصعة امام القراء، وتعكس الكثير من الاشعاعات على الانسان المملوء بالخير والجمال، في واقع كان يرتكز على الكثير من المحاور الثابتة المؤسسة على العلاقات الاجتماعية الراسخة بين عالم الطفولة، وعالم الصبا بمراهقاته المتداخلة، والشباب بهمومه المتعددة وقد رسم الراوي خريطة الشارع الذي عاش فيه من الجانبين مركزاً عينيه داخل جدران تلك البيوت، كاشفاً عن العلاقات والتناقضات المتداخلة فيما بين الأفراد ..

وكل هذه هي العائلات التي سكنت ماسماه الراوي شارع الرضوان واستعاد الكاتب الكثير من تفاصيل حياتها وتاريخها في الشارع كما رآه الراوي، وسط عالم كان له صفة الثبات، مما رسخ ملامحه في نفس الراوي .

اما «أسعد الله مساك» فتحكى على لسان الراوي - ايضاً - وبضمير المتكلم الكثير عن حياة بطل القصة «حليم افندي» الذي يبدأ قصته من نهايتها عندما احيل للمعاش بعد سن الستين، ونتيجة للاحساس العميق بالزمن والوحدة الاجبارية، وماأحاطته به الايام من هموم خاصة جداً . فليس له في النهاية الا الجلوس مع صديقه «حمادة الطرطوش» الذي احيل للمعاش مثله، لكنه لايعيش الوحدة الاجبارية التي يعيشها صديقه، فهو محاط بالفراغ من كل ناحية، ذلك الفراغ ذو الجوانب المتعددة فهو فراغ مادي، يؤدي الى تكثيف حالة الفراغ الروحي الهائل الذي يحاول ابتلاع كل ما حوله فهو يعيش في نفس الغرفة التي عاش فيها منذ سني الطفولة الاولى عندما كان الولد الوحيد لأب موظف، وسيدة منزل تقليدية، وله اختان لم تتزوجا لدمامتهما .. وتنتهي الحياة بحليم بعد أيام العز، وبعد الكثير من التحولات الاجتماعية والغلاء المتزايد - الى وقوعه في دائرة الفقر في وقت تغيرت فيه معالم كل شيء . فالبيوت القديمة التي تحمل الكثير من عبق الماضي تحولت الى عمارات، والناس غير الناس بينما هو يعاقر هموم الوحدة والضياع بعد ان رحل عن حياة جميع أفراد اسرته . وكان حظه بعد عبث الشباب ان لايقترن بمن احبها قلبه - ملك - وهي اجمل فتيات الحي، وبعد خطوبة دامت سنوات لم تنته بتحقيق الأمل، نظراً لضيق ذات اليد، ووجود أختين تجاوزهما الزمن، فلم ينالا حظهما التقليدي بالزواج والتناسل . والكاتب هنا يمزج بين الأزمة الشخصية للبطل، والأزمة العامة وهو مابرع فيه نجيب محفوظ في اعماله الكثيرة فأزمة البطل في بعدها الاجتماعي تعكس ازمة الشرائح الطبقية البرجوازية الصغيرة التي ناء بها الزمن في عصر التضخم والانفتاح فضلاً عن اللقاء مع صديقه الحميم «حمادة الطرطوش» سرعان ماتظهر ملامح تلك الأزمة المزدوجة بابعادها المتعددة، فيعبر عن آثار الوحدة التي تفترسه، ولايخفف من حدتها الا استرجاع الاحلام القديمة، احلام الصبا والشباب الاولى التي كانت تبعثها داخله حبيبته «ملك» التي لم يتزوجها، حيث كان يراها في ذهابه وعودته تطل من شرفتها من خلف السنين بوجهها الجميل الذي لم يفقد طراوة الصبا والشباب، وبعد ان أصبحت ارملة، بوفاة زوجها، وهجرة ولديها للعمل في السعودية .

لم يبق للراوي - بطل القصة - الا الطرطوش الذي كان بمثابة مرآة لنفسه يكشف على سطحها اعماقه، ففي لحظة خاطفة كانها البرق، تتجلى فيها جميع الأحلام القديمة التي بهتت مع الأيام .

وتبدأ المحاولة، المحاولة المغمورة خلف الأيام في معاودة تحققها حيث يرحل بنا الكاتب بحساسية شديدة الانسانية، سابحاً حول الحبيبين اللذين لم يبق لهما من الماضي القديم الا الذكريات الدافئة، «فملك» حبيبته اصبحت جدة، وهو «حليم» يعيش بين ايام المعاش محروماً من الحب ووحيداً غائباً خلف ركام الجدران القديمة لاتتجاوز خطواته ذلك البيت العتيق في شقته المتواضعة الخالية، والمقهى على بعد خطوات وبينهما تقبع عيون ملك التي اصبحت جدة، بتلك الحساسية التي لايمكن ان يوصلها للقارىء الا كاتب كبير ومتمرس، وصاحب لمسات إنسانية ماهرة، أقام نجيب محفوظ تلك القوائم التي أوصلت بين ثلاث عوالم في لحظات سرده لقصته التي جاءت طويلة .

وإجابة على ماطرح من أسئلة وإشكاليات في البداية - فإننا نرى نجيب محفوظ في المرحلة الحاضرة اختار عمداً ان يعيشنا في عالمه الأثير الذي خبره طوال حياته استمراراً لخبرته ورؤيته لذلك العالم داخل إطار الفن القصصي، فهو استمرار لما قدم من شخصيات ربما لاحظنا ظلالها الواقعية في أعماله الأخيرة، التي اخذت شكل البورتريه . وربما كان ذلك سبباً في عودته الى مراحله الاولى التي تقوم على سرد جوانب حياة الشخصيات كاملة، فلم يضع في اعماله الأخيرة كقاص وروائي الشكل او الوعاء الفني كمشكلة فنية .

قصاصون عراقيون.. بالروسية

د. عباس خلف

صدر عن معهد الاستشراق في موسكو مؤخراً كتاب يحمل عنوان «رسومات على الشجرة»، وهو عبارة عن انطولوجيا القصة العراقية اذ يتابع تطور القصة العراقية للفترة من ١٩٠٨ الى ١٩٨٠. المستشرق السوفيتي المعروف السيد جوكوف قام بترجمة اعمال لـ (٢٩) اديباً عراقياً وقدم دراسة تناول فيها تطور القصة العراقية خلال تلك الفترة. الكتاب الجديد يقع في (٢٢٢) صفحة من الحجم الكبير ويعتبر حدثاً ادبياً بارزاً في الساحة الادبية السوفيتية لانه يقدم للقارىء السوفيتي نماذج ادبية يتعرف من خلالها على الحياة الادبية في العراق الحديث لاسيما وان القارىء السوفيتي على اطلاع بالحضارات التي نشأت على ارض العراق.

ويكتسب صدور الكتاب اهمية خاصة فبجانب الشمولية التي تميز بها فان صدوره في هذا الوقت الذي يحارب فيه قطرنا والشعب العراقي زمرة الجهل والتخلف في ايران، يبين للقارىء الاجنبي خطا المقولة التي تؤكد «اذا تكلمت المدافع صمتت آلهة الادب». فالادب العراقي المعاصر كان ومايزال المعبر الحقيقي عن ضمير الشعب ولم يتخلف يوماً عن القضايا المصيرية للوطن والامة. ويؤكد المستشرق السوفيتي السيد جوكوف في مقدمة كتابه :

«بالرغم من ان ظهور الفن القصصي في الادب العراقي خصوصاً والادب العربي عموماً يبدو متاخراً اذا ماقورن بالشعر الذي يتميز به تاريخ العرب الادبي، الا ان القصة في العراق استطاعت ان تكون نافذة حقيقية يستطيع من خلالها القارىء والباحث ان يطل على الاحداث الاجتماعية والسياسية للشعب العراقي...

ويتوقف السيد جوكوف في دراسته للقصة العراقية عند عطا امين ومحمود احمد السيد وذو النون ايوب وعبد الحق فاضل وعبد المجيد لطفي وعبد الملك نوري وانور شاؤل ومهدي عيسى الصقر وغانم الدباغ ليؤكد بان النتاجات القصصية لهم كونها تشكل الاتجاه الاول في القصة العراقية وهو الاتجاه الكلاسيكي المحافظ كما يرى المستشرق السوفيتي في نتاجات القصاصين سعد البزاز وعبد



الستار ناصر وغازي العبادي وعائد خصباك بانها تمثل الاتجاه المعاصر والحديث في القصة العراقية. ويؤكد السيد جوكوف بان نتاجات هؤلاء الادباء قد تخلصت من القيود الكلاسيكية التي كانت سائدة في نتاجات الرعيل الاول من رواد القصة العراقية. ولكن مما يُلاحظ في اعمال كل من سعد البزاز «تحت المصاطب عصافير ميتة»، وعبد الستار ناصر «رائحة البيوت»، وعائد خصباك «دعوة عامة جداً» بانها اعمال مشحونة بهاجس نفسي متازم ومحاولة الى التحليل المفصل والدقيق لالام ومعاناة الابطال والغربة النفسية التي يعيشونها. ويتوقف المستشرق السوفيتي في تحليله عند نتاجات عبد الرحمن مجيد الربيعي وخضير عبد الامير وجليل القيسي. اما القصاصون الذين ترجمت اعمالهم من قبل المستشرق السوفيتي جوكوف فهم :

عطا امين ومحمود احمد السيد ذو النون ايوب وعبد الحق فاضل وعبد المجيد لطفي وعبد الملك نوري وانور شاؤل ومهدي عيسى الصقر وغانم الدباغ وغالب عبد الرزاق وعبد الجبار الحكيم وخالد سلمان الدليمي وغازي العبادي وادمون صبري وعبد الله نيازي وعائد خصباك وبرهان الخطيب ونزار عباس وعبد الستار ناصر ومحمد خضير وسعد البزاز وعبد الرحمن مجيد الربيعي وامجد توفيق وفؤاد التكرلي وخالد حبيب الراوي وخضير عبد الامير وضياء خضير وجليل القيسي.

الكتاب الجديد «رسوم على الشجرة» يعتبر محاولة جادة من قبل الباحثين السوفيت للتعرف بادب القصة العراقي المعاصر.

يفغيني يفتوشنكو : قصائده وشخصيته.

ولد يفغيني يفتوشنكو في قرية صغيرة تعرف باسم «زيما» في سيبريا وذلك في علم ١٩٣٣. كان والد الشاعر جيولوجياً، الا انه بقي يقرض الشعر طوال حياته. وهو الذي علم ابنه حب الشعر. ولما انتقل يفغيني مع عائلته الى موسكو، راح يرتاد احدى الحلقات الشعرية الخاصة بالاطفال، ثم التحق فيما بعد بمعهد غوركي للاداب تعتبر قصيدة «العربة» وقصيدة «قبيل الملتقى» البداية الجادة ليفتشنكو وكان قد كتب هاتين القصيدتين في عام ١٩٥٢. وكان الشاعر قد بدأ بطبع قصائده بانتظام منذ السادسة عشرة من عمره وقد كشفت اولى قصائده عن قدرات متميزة. وكان يحيا في داخله منذ سنوات الفتوة اهتمام جامح بالشكل الشعري اللاذع.

كانت تدرس مع يفتشنكو في معهد غوركي للاداب في تلك الفترة كوكبة كاملة من الشعراء والناثرين الذين عرفت البلاد اسماءهم. لقد كانت تلك موجة جديدة في الادب توافقت في الزمن مع تغيرات كبيرة في حياة الدولة الاجتماعية وكان يفغيني يفتشنكو بين اوائل من احس بمدى الامكانات التي يتيحها له الزمن الجديد.

ومنذ تلك الفترة ويفتشنكو لايكف عن الكتابة في قضايا اجتماعية وسياسية. لقد جاء يفتشنكو الى الادب في لحظة سعادة عاشها هذا الاخير، حين كان اهتمام الشعب بالشعر يكبر وينمو بسرعة. وكانت كتب الشعر تنشر بعدد كبير من النسخ. وكان الشعراء يقراون اشعارهم على خشبة المسرح وفي الساحات العامة. وبسرعة بات الاديب الشاب في مركز اهتمام القراء بفضل موهبته الحقيقية وحماسه الوطني، وقدرته على وضع الاصبع على الجرح.

ففي عام ١٩٥٥ كنا نتجادل حول الفن وكاننا نتجادل حول الحياة. فنكتشف اشياء كثيرة للوهلة الاولى. اما يفتشنكو. شاعر جيلنا. فراح يرسم الخطوط الكبرى لمتطلبات زمننا الجمالية : السعة والانفتاح، تنوع الاساليب وكره الدوغمانية. وكل لقاء تقريباً، حتى وان كان عارضاً، يترك اثره في شعر يفتوشنكو. والانطباعات لايقيدها الانتقاء الفني

الصارم، بل هي تعجل الخطوات لتنساب ابياتاً شعرية، قبل ان تبرد الهمة، وقبل ان تختفي خلف تالق ابيات جديدة.

ومنذ الستينات ويفتشنكو يلجا باستمرار الى القصائد الشعرية الطويلة. فقد نشر (١٤) قصيدة طويلة، من بينها «محطة زيما» و «محطة الكهرباء في براتسك» و «جامعة قازان». ويستهل يفتوشنكو قصائده عن اسفاره الى الخارج بقصيدة «كوريدا» (صراع الثيران) المكتوبة عام ١٩٦٧. وبعد مضي عام ينشر يفتشنكو قصيدة طويلة بعنوان «تحت جلد تمثال الحرية» وفي كل قصائده ينفذ يفتشنكو الى الموضوع الذي نسميه : «دور الفنان في العالم المعاصر».

في السبعينات واصل يفتوشنكو العمل على كتابة القصائد عن جولاته الخارجية. فرحلاته الكثيرة والمتواصلة الى الخارج. اعطته مادة غنية لكتابة الشعر. وبدات قصائده تميل اكثر فاكثر الى القصص، فواجه الشاعر بحدة قضية الشكل المحتاج الى تجديد. فالقافية والوزن باتا يضيقان عليه، فلا يقدران على استيعاب القصة. ففي قصيدة «ثلج في طوكيو» (١٩٧٤ يلجا الشاعر لاول مرة الى الشعر الحديث المنعتق من الوزن والقافية. وهذا يميز ايضاً قصائده المعنونة «حمامة في سانتياغو» عام ١٩٧٨.

ويعود موضوع مخيف هو موضوع ذبح الانسانية المعاصرة وانتحارها، يبرز مجدداً في قصيدة يفتوشنكو «ماما والقنبلة النترونية» عام (١٩٨٢). ففي تسمية هذه القصيدة بالذات نرى كيف يقرن الشاعر بين العوالم. فالارض، والعالم كله الذي يمكن ان يختفي فجاة في لهيب حرب ذرية، هو معهد الشاعر وكوكب الناس.

وفي عام ١٩٨٥ رات النور قصيدة طويلة جديدة ليفتشنكو بعنوان لم تعتده الاذن الروسية هو «فوكو، و «فوكو» تعني في احدى لهجات افريقيا «دون ذكر الاسم». هنا في هذه القصيدة يقتحم يفتوشنكو تاريخ القرن العشرين ويقراه مبارزة بين قوى الثورة، قوى الخير والحرية.

يفتوشنكو اليوم في اوج عطائه وذروة طاقته. لقد خلف وراءه عشرات الاف من الابيات الشعرية وليس من بين شعراء الاتحاد السوفيتي المعاصرين من قرض من الشعر ونشر من القصائد بقدر ما فعل يفتوشنكو. وما من احد منهم نال مثل شعبيته لدى القارىء. ان شخصية يفتوشنكو ذات اوجه متعددة. فهو الشاعر والناشر والكاتب الاجتماعي والناقد والمخرج السينمائي والممثل المحبوب.

برودسكي

ليس هناك شعر جماهيري وشعر للخاصة

□ ان لوترباخ

□ ترجمة : كامل يوسف حسين

تقع الشقة التي يقيم فيها جوزيف برودسكي الشاعر الفائز بجائزة نوبل للادب لعام ١٩٨٧ في حي وست فيلج العتيق، في واحد من تلك الشوارع الداخلية البعيدة عن الميدان الرئيسي الى حد ان اكثر ابناء نيويورك معرفة بها يجد صعوبة في الوصول إليه . ويحتفظ المبنى بنظامه الاصلي رغم انه جرى تجديده حديثا . ويستقبلني برودسكي في مدخل شقته مرحباً ، وقد ارتدى ملابس اصيل الأحد الكاملة - سروال من قماش قطني ، مضلع ، مخملي الزغب ، قميص سمائي اللون وكنزة صوفية ذات عنق يشبه الرقم ٧ خضراء اللون ، وقد ارتسم على محياه تعبير اكثر رقة وارتباكا من تلك الصورة الصادقة التي عرفتها من غلاف كتابه الصادر حديثاً والذي يضم مجموعة مقالات تحت عنوان «اقل من واحد» . لكنني اعرف كذلك من خلال قراءة ذلك الكتاب ان هذا الذكاء البالغ الرحابة ، واليقظة والشجاعة لا يمكنه حصره في صورة واحدة .

يوضح متعجلاً انه يرد على مكالمة هاتفية ، ويومىء مشيراً إلى غرفة يدرك المرء سريعاً انها غرفة عمل كاتب على نحو تبدو معه بمثابة كليشيه لغرف كل الكتاب ، فالكتب موجودة في صناديقها الخاصة ومكدسة على الأرض وموضوعة جانباً ، وهناك بطاقات بريد تحمل اعمالاً فنية واماكن في الخارج ، وصور لاصدقاء واقارب ورفاق من الشعراء ، وقمطر تكدست فوقه الصحف . القى نظرة شاملة على هذا النثار ، واقتعد اريكة امام منضدة منخفضة وضع عليها هاتف آخر ، وثمة زجاجة توشك ان تكون فارغة ، وقدح زجاجي استخدم كمنفضة للسجائر . هناك باب يفضي الى فناء ، حيث ارى منضدة عليها صحيفة ومزهرية تضم وروداً صفراء . وتراودني فكرة قوامها انه بعد اسبوعين من فوزه بجائزة نوبل للادب فانه لايزال يتلقى التهنئة . يعود ، فاقدم إليه هدية ، يتقبل الهدية بابتسامة ظريفة كما لو كان يحصى العشرات من الهدايا المماثلة التي تلقاها منذ ١٩٧٢ .

وعلى امتداد حوارنا قاطعنا رنين الهاتف مرات عديدة ، من صديق ، او طالب سابق من طلابه ، وكذلك مكالمة هاتفية من الساحل الغربي تلقاها من رفيقه في تلقي جائزة نوبل الشاعر البو لندى شيسلاو ميلوتش . وكان ميلوتش قد تعرض مؤخراً لنوبة قاسية من الحساسية تجاه مادة لم يستطع الأطباء تحديدها ، وعقب برود سكى على ذلك بقوله . «ربما كنت قد تحدثت باللغة الروسية !» ، واعقبت هذه الملاحظة ضحكة مترعة بالجذل ، ثم اعقبها شعور بالقلق حيال حالة صديقه الصحية . وغدا جلياً لي ان هذا الكاتب شديد التحفظ ، العقلاني يحظى ، كذلك بروح بالغة المرح ، الأمر الذي ذكرني بمفهوم برودسكي القائل : «ان خفة اللمسة تاتي في اغلب الأحيان من ظلام غيابها ذاته» .

يعتبر برودسكي شاعراً شكلانياً بالمعنى الدقيق ، وقد يذهب المرء الى اعتباره شاعراً جارف العاطفة ، وقد كتب يقول «ان الصوت ... هو مركز الزمان في القصيدة» ، وان الشعر هو الأسى» ، وقد سيطر بحر الشعر عليه ، وهو يشدد على طلابه (فهو يعمل استاذاً لكرسى اندرو وميلون في الادب بكلية ملونت هو ليوكا) للحفظ عن ظهر قلب مايتراوح بين ١٦٠٠ الى ٢٠٠٠ بيت في مختلف بحور الشعر ، ويعتقد ان القافية هي حيلة لغوية تظهر التطابق بين الامور المتفاوته . وهو ينظم معظم قصائده باللغة الروسية ، رغم انه يحس هذه الايام في بعض الأوقات بالميل الى النظم باللغة الانجليزية وخاصة ، فيما يقول متفكها ، حينما يلمح آله طابعة غير مالوفة .



واطرح عليه سؤالاً عما إذا كان يعتزم اصدار ديوان جديد بالانجليزية قريباً (صدر ديوانه الثاني بالانجليزية بعنوان «قمر من اقسام الكلام» في عام ١٩٨٠) فيرد بقوله : «إذا سار كل شيء على مايرام فان ذلك سيتم في أوائل ١٩٨٨ ، وسيكون بعنوان «الى اورانيا» «وهي إحدى ربات الفنون» .

أساله : هل أنت راض عن هذا الديوان ؟

يرد برودسكي بصوت عميق منسلب تشوبه لكنة روسية خفيفة : «إنني راضٍ عنه حتى هذه المرحلة ، لكني لست ادري بجوهر الأمر حتماً ، إنني مسرور ببعض الأمور فيه ، لكن ليست لديّ موقف شامل اي كتاب او ديوان لي ، فهو يبدو لي من ناحية ديوانا متماسكاً ويلوح لي من ناحية اخرى مثل حقيبة مقعقعة» . وينطق الكلمتين الاخيرتين على نحو يجسد المعنى امامي ، فاكاد المح حقيبة تصور اصواتا مدوية ، ويضيف قوله «طيب ، اعتقد ان الشاعر ...» . وهنا يلزم الصمت ، ثم يستانف الحديث قائلا : «في نهاية الأمر ، ربع قرن من الزمان ، طيب ، ليكن ، بمقدوري ان ادعو نفسي شاعراً» .

يدهشني عدم ثقته بنفسه . ولايبدو لي ان حقيقة منحه مؤخراً اكثر الجوائز الادبية تميزاً اثرت في تقويمه هذا . يضيف قائلاً : «طيب ، بمعنى ما من المعاني فإن ديوان الشعر يضم تناقضاً في هذا الاسم ذاته الذي نطلقه عليه ، لان الكتاب لايوجد في ذهن الشاعر ، وانما هو يوجد في ذهن القارىء ، إنه دائماً عمل يواصل التقدم ، عملية اختيار دائبة . وقد اعتدت ان اوضح لطلابي ان الشاعر يشبه هرقل بشكل ما ، واعماله المتميزة او اعاجيبه هي قصائده ، وليس بمقدورك حقاً ان تعرف من هو هرقل استناداً الى عمل واحد من اعمال المتميزة او عملين او ثلاثة ، وانما هرقل هو اعماله الاثنا عشر الفذة» .

إن تشبيه الشاعر بهرقل ليس بالتشبيه المغرق في المبالغة بالنسبة لبرودسكي ، فهو يكتب عن الشعر والشعراء ، وبصفه خاصة عن الشعراء الروس العظام الذين سبقوه : او سيب ماندلستام ، انا اخماتوف ، ومارينا تشتيافا ، ربما باجلال يصل الى حد التقديس . وقد كتب يقول ان : القصيدة هي شكل من اقرب اشكال التداخل الممكنة بين الاخلاق وعلم الجمال ، وكذلك ان : «الانشودة هي شكل من اشكال العصيان اللغوي ... وهي تضع موضع التساؤل نظام الوجود باسره» . ويقول في مقال كتبه عن الشاعر و . هـ . اودن : «إذا كان على الشاعر اي التزام حيال المجتمع فهو ان ينظم الشعر بصورة جيدة . وهو باعتباره منتميا الى الاقلية ليس امامه اي خيار آخر ، اما اذا فشل في اداء هذا الواجب فانه يغوص الى قرار النسيان . ومن ناحية اخرى فإن المجتمع ليس عليه التزام حيال الشاعر . فالمجتمع باعتباره اغلبية بحكم تعريفه ينظر الى نفسه باعتبار ان اختيارات اخرى غير قراءة الشعر مهما كانت جودة نظمه . وفشله في القيام بذلك يسفر عن سقوطه الى ذلك المستوى الذي يصبح عنده المجتمع ذاته طريدة سهلة لديماجوجي او طاغية . وهذا هو المعادل بالنسبة للمجتمع للسقوط الى وهدة النسيان ...» .

وهنا ابدى ملاحظة قوامها ان هذه العبارة تبدو بالنسبة لي بمثابة القول بعكس مقوله إمرسون : «إن فساد الانسان يعقبه فساد اللغة» .

ويرد برودسكي بقوله : إنني اومن بهذا جازماً ، ان فساد اللغة يعقبه فساد الانسان

أطرح عليه سؤالاً عما إذا كان يعتقد ان اميركا معرضة السقوط في أيدى طغاة .

يرد قائلا : «لست أدري فيما يتعلق بالطغاة ، اما بالنسبة للديماجوجيين فهي للوقاع في قبضتهم .

ـ هل يرجع هذا الى الكيفية التي تستخدم بها اللغة في الثقافي الأميركية ؟

ـ نعم ، طيب ، بالطبع . واعتقد ان قدراً كبيراً من الميكنة ضالع الآن في إفساد اللغة ، وفي التدني بقدرتنا على الصياغة . طيب سيكون من السهل أن نلقي باللوم على التلفزيون أو صحف الفضائح الخ لكني أعتقد أن المشكلة اكثر عمقاً وخطورة . اعتقد أن الامر يرجع الى ان عددنا يتزايد باستمرار والى اننا ... ترى كيف أصوغ هذه الفكرة ؟ إننا نبدى اهتماماً أقل أحدنا بالآخر ، وهكذا فإن ميلنا يتزايد الى الاختصار أو ...

ـ أو القاسم اللغوي المشترك ؟

ـ نعم القاسم اللغوي المشترك . ومن هنا يجيء الخطر .

تتهلل اسارير برودسكي حينما يجد التعبير الدقيق عما يريد قوله ، ذلك انه يتمتع بالادراك الغريب من جانب الشاعر للكلمات باعتبارها اشياء او لقى ثمينة او هدايا .

يقول بنوع من الاستسلام : «إن السياسيين ، بالطبع ، هم الأسوا ، وذلك امر يؤسف له لان الخطابة السياسية كانت في القرن التاسع عشر فنا رائعاً ، اما الآن فهنك امر واحد جدير بالانتباه ، إذ هناك كتاب الخطب وما إلى ذلك من النصوص . طيب ، هناك تلك الحالة الأخيرة ... حالة السناتور .»

ـ السناتور جوزيف بايدن

بايدن ، الذي كان كاتب خطبه يستعير عناصر الدعم في خطبه من سياسي آخر عبر المحيط ، من انجلترا ، ومن وجهة نظري كان ذلك شيئاً جديراً بالملاحظة ، واسوا مافي الامر انها كلمات توضع في فم شخص آخر . اليس كذلك ؟ لقد اصبح هذا السياسي ممثلا في افضل الاحوال ، يلقى نصاً عهد به إليه . ولكن مايثير الاهتمام هو شكل الانتحال . فليس السناتور هو الذي ينتحل النص ، وإنما هو يلقيه فقط ، ربما كانت تلك حالة متطرفة ، وان كنت اشك في هذا التطرف ، فهو لايعدو ان يكون الشخص الذي تم الكشف عما يقوم به فحسب .

ـ وقد تم الكشف على يد كاتب خطب آخر .

ـ نعم . وثمة امر طريف هنا . واعتقد ان الامر يضفى الشرعية ربما بالنسبة لكاتب الخطب ذاك على عملية الانتحال التي قام بها . فقد حدث نفسه في المقام الاول قائلاً : «هذه لغة إنجليزية جيدة ، وبالطبع فان اللغة الخاصة بذلك السياسي البريطاني كتبها ايضا كاتب خطب محترف .

بمقدوري ان ارى ان هذا التردي قد جعل برودسكي يوشك على الانخراط في الضحك وهو يتابع التردي اللانهائي للمؤلفين .

يضيف كانه يستقل مزلقة ينطلق بها عبر مزالق منحدرات الخطابة السياسية، ولكنه يركز افكاره عن قصد :

ـ وهكذا فسوف نصل الى القاع .

ـ هناك كذلك شيء لاينبغي تجاهله . فالسياسي لكي يقنع الجمهور بانه الرجل المناسب يتعين عليه ان يخفض مستوى اهتمامه ويقوم بمواءمة كلماته مع ناخبيه . وهنا تبدا الجريمة اللغوية ، واعتقد ان هذا امر بالغ الفظاعة يلتزم برودسكي الصمت هنا ، ويميل الى الخلف في مقعده .

انه في السابعة والاربعين من العمر ، ويعاني من مشكلات خطيرة في القلب . اراقبه وهو ينتزع قلب الفلتر باسنانه ، في عملية دقيقة على نحو متميز . احدثه عن مقال قراته يؤكد ان السبب في قلة من الناس تقرا الشعرهذه الايام هو عدم وجود مايكفي من الشعر «الجماهيري» .

واسأله عما إذا كان يفرق بين الشعر المكتوب للخاصة والشعر المنظوم لعامة الناس .

لا ، اعتقد ان الشعر يسخر من الصفات ، فهو إما ان يكون شعراً او لايكون ، ليس هناك شعر جماهيري وشعر للخاصة ، وشعر للنساء وشعر للزنوج ، ولست اعتقد ان هذا طرح دقيق للامور على اية حال . إن جمهور الشعر في اي مجتمع ... طيب ، النسبة تصل الى حوالي واحد في المائة من المجتمع بكامله . ولكن إذا ما اخذت في الاعتبار عدد الامسيات الشعرية التي تقام في اراضي الولايات المتحدة فقد تخرج برقم باعث على العزاء على نحو طيب .

اتساءل عما إذا كان يحاول تعزيتي ، أو تعزية الشعر ، او تعزية نفسه ، يثير الموضوع حماسه ، ويحاول إقتراح حل ، فيقول : «ان الناس لايقراون الشعر لان الشعر ليس متاحاً على نطاق كبير كما هو حال الروايات البوليسية . واحسب انني لو كنت ناشراً يهتم بامر الشعر لنشرت مختارات شعرية تباع في محال السوبر ماركت ، وليس بمقدور احد ان يعرف قط ما الذي يشتريه الناس في هذه المحال» .

يذكرني الحديث عن محال السوبرماركت بملاحظة ادلى بها برودسكي مؤخراً ، حيث قال إنه حصل على الافضل من كل العوالم المحتملة ، فهو يحمل جواز سفر اميركي وثقافة روسية . اساله عما إذا لم يكن العكس ، اي مواطنة روسية وثقافة اميركية ، من شانه ان يكون الاسوأ من كل العوالم المحتملة ، فيبدو عليه السرور من قلب الامور على هذا النحو ، وتتألق في عينيه نظرة ساخرة ، «لا احسبني ارغب في ذلك ثم تكسو مسحة تامل ملامحه ، يفاجئني بقوله : «في الحقيقة كنت كذلك الى حد ما . كنت مواطنا روسيا ، احمل جواز سفر روسياً ، وكنت متشبعاً بالثقافة الاميركية ، وحينما اقول «الثقافة الاميركية» فإن ذهني ينصرف في المقام الاول الى روبرت فروست ، ملفيل ، إميلي ديكنسون ، فوكنر ، وموسيقى الجاز إن اردت . اما الآن فحينما تقولين «الثقافة الاميركية» فإنك تعنين شيئاً اكثر بهرجة من ذلك . اليس الامر على هذا النحو ؟ وذلك هو الذي دفعني الى الرد بانني لا اتمنى ذلك .

هل تهمك الثقافة الشعبية ؟ الافلام ؟ الموسيقى ؟ يندفع برودسكي للرد بقوله : « لست أطيق الموسيقى الرعوية ، وقد أصبحت الافلام مؤخراً ، بشكل او بآخر ، مجرد لغو ، فيما أحسب ، ومايثير الاهتمام إنما هو الشعر وبعض الأدب الروائي ، على الرغم من أنني لا أتابع الاعمال الروائية ، ولست اطيق موسيقى الروك اندرول بصراحة . هناك نوع من الوجود الكلي لهذه الاشياء ، فهي منتشرة في كل مكان ، طيب ، ذلك يثقل على اعصابي .

أساله ، آملة في تخفيف عدم إرتياحه حيال الانتشار الشامل لموسيقى البوب : هل ترتاد حفلات البالية ؟ ـ لم يحدث ان احببت الباليه قط ... على الرغم من ان بعض اصدقائي راقصون مشهورون .

يقولها برودسكي بجفاف بحيث لا اعود على يقين مما إذا كان يبدى التجشم اجتماعياً ام يظهر اللماحية على نحو مراوغ ، لكنه مرة اخرى يغدو متلهفا على طرح مايفكر فيه فيقول : اعتقد ان ما احبه في اميركا هو فكرة الفردية . فتلك هي الفكرة الاكثر قرباً مني . ولكن ربما كانت هذه الاستجابة محكومة بالحياة لمدة طويلة من الزمن ، لمدة اثنين وثلاثين عاما ، في شقق كومونات . إنني افضل حقاً أن اترك وشاني ، ولكن ذلك امر آخر . وفيما هو يتحدث اشعر بفجوه مفاجئة بيننا ، كانه تراجع الى قرار عزلته .

ثم ، على نحو مفاجىء ، يعود الى السؤال : طيب ، وماذا غير ذلك عن الثقافة الاميركية ؟

ـ اللوحات ؟ أتحب رؤية اللوحات ؟

يبدو الارتياح على محيا برودسكي ، بعد ان عزفت على وترمشترك ، يقول : إنني احب رؤية اللوحات ، احب فريدريك تشيرش كثيراً ، وايكنز ، بالطبع ، وجون مارين ، وهوبر ، الذي يبدو بالنسبة لي مثل روبرت فروست .

ـ التعبيريون التجريديون ؟ هل يثيرون اهتمامك ؟

يهتف برودسكي : «كان بولوك بطلاً عظيماً من ابطال شبابي ، وروثكو وارشيل جوركي . من الصعب الحديث عن الامر ، بل مجرد ذكر من احبهم ، هذا كله جزء مني .»

تثير هذه العبارة حيرتي . وأتساءل بصوت مسموع عن الكيفية التي أمكن بها أن يعرف كل هذا الكم عن الفن الأميركي ، وقت نشأته في الاتحاد السوفياتي

ـ لكنك لاتفهمين حقيقة الأمر .

يقولها برودسكي متعجلاً ، واتخيل مايكون عليه موقفه مع طلابه ، الذين يميلون الى البطء ، يضيف .

إننا ، اقصد ابناء جيلي ، كنا اميركيين اكثر من الاميركيين انفسهم ، وقتها او الآن ، وعندما تحدثت عن فكرة الفردية كان ذلك هو مانتوق اليه ، وبالنسبة لنا كان المكان الوحيد الذي تتجسد فيه هذه الفكرة حقاً هو الولايات المتحدة ، وقد أردنا ان نعرف قدر مانستطيع ، على الاقل عن الفنون ، واردنا ان نكون اميركيين ، بمعنى اننا اردنا أن نكون فرديين بشكل ما

ـ ولكن كيف حدث هذا ؟ هل يرجع في احد جوانبه الى ان اميركا وروسيا كانتا حليفتين خلال الحرب العالمية الثانية ؟

ـ يرجع ذلك إلى ان العهد كان مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية ، والى ان اميركا كان يفترى عليها ، وكل مايفترى عليه يكتسب جاذبية ، لانك تعرفين من الذي يقوم بعملية الافتراء وأي نفاية هو . (يصف برودسكي في تذكره المؤثر لطفولته ولوالديه تحت عنوان «في غرفة ونصف» مؤلفي الثورة الروسية بانهم «ركام مجرد من الذكاء») «وقد بدا الأمر بوايتمان ، لان وايتمان كان قد ترجم على نحو بعيد عن الابداع وان كان مقنعاً الى اللغة الروسية ، وعندما تقراه بصوت مسموع فإنك تتعرف فجاة على روح غريبة عن روح الكومونات إلى ... إلخ .. إلخ» . يساورني شعور بان برودسكي يستخدم لفظ «إلخ» لتهدئة نفسه ، وتعود الى ذاكرتي فكرته عن «التعجيل النفسي» عندما «تولد قصيدة كتلة ماتمضي بك الى ابعد قليلا مما قصدت» .

ويمضي برودسكي قائلا : غرس فروست المسمار الاخير في غطائي ، حيث قدم فكرة لاتنتمي الى القارة بالمرة عن الرعب . ومن الخطا ان نصف هذا الشاعر بانه شاعر تراجيدي ، لانه ليس كذلك ، ان

التراجيديا امر واقع دائما بينما الرعب امر يتعلق بالتوقيع ، هذا هو الأمر البارز ، المتميز ، وهو شيء غير اوروبي بالمرة» .

ابادر قائلة : ذلك أمر مختلف عما رايته في أودن .

اعتقد ان ما اجتذبني حقاً الى أودن ، ابتداء ، هو عنصر التجرد ، انه القدرة على النظر الى الظواهر المألوفة أو غير المألوفة ، والى ماهو مألوف بصفة خاصة ، من منظور متحول ومتغير قليلاً ، اي النظر بدهشة الى شيء تعرفه ، وقد اصغيت الى حساسية بالغة التحضر ، شديدة التألق ، هنالك ، الى عقلية ممتازة للغاية ، فأودن يحاول متعمداً أن يلطف من حدة النزعة الغنائية والمعطى الغنائي . وحينما يرقى الى الذرى فإنه يخطو خطوات جانبية ، وهذا ماأجده جديرا بالاعجاب الى أقصى الحدود

أتقصد بالمعطى الغنائي الاشارة المباشرة الى الذات ، الى الشاعر ؟ قلتها ، بعد أن كنت قد لا حظت في أعمال برودسكى نفسه إحجاماً عن الاشارة الى الذات .

اعتقد ان ملاحظة الذات امر غير لائق . طيب ، في اللغة الروسية ، لعلك تدركين ان الروس يستخدمون المعادل الروسي لكلمة «المرء» كمفهوم . وانا افضل الا اقول «انا» ، الا اتحدث عن الشخص ، وانما ان اصف ماهيته ، الا اكون حاد الصوت او مغرقاً في العاطفية . اتدركين ما اقصد ؟ انني اميل بالفعل الى نفي الطابع الشخصي عن ضمير المتكلم بقدر مايسعني ذلك . وبغض النظر اي شيء آخر ، فان هذا يفضي الى التوصيف ، يفضي الى التوصيف .

ـ وهذا يعطى حرية معنية فيما يتعلق بالمادة .

طيب ، بالطبع ، هذا هو جوهر الوصف ، في نهاية المطاف ، فترى الشيء بوضوح اكبر ، إنك لاتصحبين ذاتك ، وانما انت شخص يضرب وسط معالم الطبيعة

على امتداد اعمال برودسكى ، نجد ان المفهومين المجردين للزمان والمكان يكتسبان واقعية ملموسة ، على وجه التقريب ، والشخص الذي يضرب وسط معالم الطبيعة صورة محورية . ابادر الى سؤاله عما اذا كان يشعر لدى عكوفه على النظم بوجود قارىء او صدى يرد عليه ، واحسب انه قد سعد بهذا السؤال ؛ لاني قد وقعت على فكرة تنتمي الى فن الشعر كما يفهمه ، فيبتسم .

«لا ، انه اقرب الى الصدى المجيب . اتعرفين ما الذي قاله سترافنسكي في معرض الرد على هذا السؤال ؟ «انني اكتب لنفسي وللذات البديلة المحتملة» . هكذا فإن الكتابة هي للذات البديلة المحتملة ، للذات البديلة المحتملة» . نسمح للصمت بان يتجمع في الغرفة ، كانما نحن في انتظار تجسد الذات البديلة المحتملة ، يضيف برودسكى قائلاً : «الامر يشبه قيامك بارسال اشارة الى الهواء ، فإذا كانت هنك محطة استقبال فإنها ستلتقطها» .

يدفعني هذا الى ان أطرح سؤالاً على برودسكى عن الوقت الذي أحس فيه لأول مرة بامكانية الحرية من خلال اللغة ، فتأتيني إجابته بعيدة عن توقعي .

لم يحدث قط ان اعتبرت اللغة سبيلا الى الحرية ، وحقيقة الامر انني لم اشعر ابداً بانني لست حراً ، وانما كنت على الدوام اشعر بانني حر تماماً . لم انظر الى اللغة باعتبارها مخرجاً من افتقاري للحرية . كنت اعرف انني غاضب ، واعلم انني قوى على نحو ما . اعرف انني عنيد . طيب ، إذا كان بمقدوري عقلنة الامر ، فإنني سعيت الى ان اعي في ذاتي شيئاً ربما كان صغيرا للغاية ، لكنه حاد ، بالمقارنة بذلك الضغط الهائل من الخارج « (فجاة يخطر على بالي ذلك البيت من قصيدته بعنوان «ترنيمة راس القد» الذي يقول فيه : «الجسم ، مثلما خارطة طريق ملمومة ومستقيمة ، يرفع حاجب الدهشة في الشمال») .

«اعتقد انه كان اما شعوراً بالكبرياء ، بالكبرياء الانساني ، او احساساً بالمعنى . لكن نظم الشعر لم يكن مهربا ، لم يكن بمثابة القول : «ليكن ، هذا هو العالم الصغير الذي ابدعه ، وها انذا حر» . وإنما كان الامر متمثلاً في انك تصلين الى وضعية حب كلمات معينة او نغمية بعينها ، وقد لاتكون تلك النغمية بالضرورة هي الغضب . قد تكون رثائية . وقد تكون تاملية ، او ربما تكون في غمار محاولة لتقليد مؤلف آخر قرات اعماله . الأمر هو نوع من القوة الموجهة لروح المرء ، ضرب من الاتجاه ، طيب .

كنا قد واصلنا الحديث على امتداد ما يزيد على الساعتين ، وغدا بمقدوري أن ارى التعب يلوح على محياه ، وهو ينزع نظارته ذات الحافة السلكية ، ويفرك عينيه . لكني اريد ان اوجه إليه سؤالاً اخيراً .

حلّ الظلام في الخارج ، وهلّ هواء بارد عبر الباب المفتوح . يتطلع برودسكي في أرجاء الغرفة ، يقول : «اين القطة ؟» . من الجلي انه كان يبحث عن قطة احد الاصدقاء ، يضيف : «عفوا ، ينبغي عليّ العثور على القطة . «ندلف خارجين الى الفناء ، يند عنه صوت نداء القطة ، بس .. بس ، بس» . لكن القطة لاتظهر ، نفترق في الشارع ، ويمضي الشاعر جوزيف برودسكي في اتجاه ، باحثاً عن القطة المفقودة ؛ وامضي في اتجاه آخر ، وصوته يرن في راسي .

رينيه شار

عندماتكون القصيدة نقطة مطعمة بالماس

في ظروف غامضة لم يكشف عنها الستار بعد رحل الشاعر الفرنسي المعروف رينيه شار احد اهم الشعراء الفرنسيين في القرن العشرين والذين تركوا بصماتهم واضحة على الشعر الحديث وتجئ اهميته في انه الشاعر الوحيد الذي ظل يتصدر ساحة العطاء بعد وفاة صديقه جاك بريفير عام ١٩٧٧ .

وقد حفلت حياة رينيه شار بالعطاء المتدفق . فرغم انه مات عن ثمانين عاما الا انه ظل يشارك في تدفق بحور الشعر الى آخر حياته . وقد ولد شار في مدينة ليل - سور - لا سورج بفرنسا . وهي المدينة التي عاش بها سنوات طويلة ونظم عنها قصائده . وعن البشر الذين يقيمون بها انضم الى السرياليين مع عام ١٩٢٧ . وانفصل عنهم بعد ذلك بسبعة أعوام واثناء هذه الفترة نظم العديد من القصائد التي كان يرسمها الفنانون التشكيليون الذين ينتمون الى نفس الحركة .. وهي عادة لم ينقطع عنها شار حيث مارسها فيما بعد مع العديد من الفنانين .

في عام ١٩٣٤ قام شار بجمع القصائد التي نظمها اثناء مرحلته السريالية ونشرها في ديوانه الأول المطرقة بدون معلم ثم استطاع أن ينسلخ من تاثير السرياليين عليه ، وشهدت اشعاره التالية تميزا خاصا بدا واضحا في دواوينه الاخرى : "الليل المدان عام ١٩٣٨ "الطبق الأول "١٩٤٥، " صحائف ١٩٤٦ . ثم "الصباحات ٩٥٠ البحث عن القاعدة والقمة " ١٩٥٥ . "والنهوض المزيف "،" عاشق،"الدنيا" ١٩٥٥ . ثم " القسوة النائية " ١٩٦١ . "وحديث الارحبيل " ١٩٦٢ . كما اسهم رينيه شار في تاصيل مدارس الشعر الحديث في "مقالات وبحوث نقدية من اهمها " حول الشعر " عام ١٩٥٨ ، ومن المعروف ان

هناك كتبا عديدة اشترك في تاليفها مع شعراء آخرين من كتابه " تاخير الانجاز " عام ١٩٣٠ مع اندريه بريتون . واحلام نقطة بعيدة" مع بول ايلوار عام ١٩٤٥ .

شار لم يحصر نفسه في عالم الشعر وحده . بل ارتبط بالعديد من الفنانين التشكيليين المعاصرين على اختلاف مدارسهم مثل بيكاسو وماكس ارنست وجورج براك وخوان ميرو .. وقد رسم اغلب الفنانين التشكيليين قصائده في لوحات مستوحاة من عالمه . مثل لوحة "امومة " اشهر لوحات ميرو عن قصيدة بنفس العنوان للشاعر، وقد استفاد شار من هذه الظاهرة حيث ذاعت قصائده ايضا من خلال المعارض الفنية التي عرضت هذه اللوحات . وفي عام ١٩٨٧ اقيم في باريس معرضين كبيرين جمعا اعمال شار والعديد من الفنانين . وخصص معرض وحيد حول علاقة شار بالرسام فييرادي سيلفا اللذين التقيا لأول مرة ١٩٥٣ : " لسنا في هذه اللوحات شخصيات متقاربة فنيا . بل نحن ماخوذان بغموضنا . وبدهاليزنا المعتمة . ونظرتنا الى الغد . الذي علينا ان ننتظره ." ويزيد سيلفا ان شار ساعده على رسم غير الموجود بعد". وفي معرض آخر لرسوم جورج براك حول اشعار الكاتب يقول: " لاينزف المتخيل الا على الجروح القديمة .. فالفن درب يؤدي الى ... قفر .. لكنه في النهاية يؤدي الى حقل الفن ".

ورغم ان رينيه شار قد عاش في عزلة عن الجميع . الا ان اشعاره اصبحت شاهدا على العصر ، فهو انسان ملئ بالمؤلم حول الحياة : " بالتجربة المضطربة لانسان مرتبط بالشر جرب التاريخ الذي يقضي علينا ان نعيش بين الماضي والمستقبل . بين زمن اليأس السرمدي والامل الذي لارجاء منه . وقد نتج هذا التشاؤم الممزوج بين الالم والمستحيل من تجربة الكاتب اثناء الحرب في ظلمات البشر حيث لايوجد مكان للجمال . ولا ينتهي الى قرار جامد وعقيم ، بل الى التمرد الى الرغبة في افاضة اقتصاد البشر

ويقول الناقد جورج مونان في كتابه :«هل قرات شار» المنشور عام ١٩٤٦ انه في قلب قصائد الشاعر يتقرر حوار تتجاور فيه الصور الداكنة مثلما يحدث من ناحية التوازن الذي لا يتم كما يبدو إلا على حساب العدالة . ومن ناحية اخرى فان الحب الذي يحفر قلما مفضل على المغامرة الخائبة . ولكنه لا يلقي أحكاما بدون استئناف . فاذا وضع الانسان امام واقعه الشرس فلأنه ينشد سيادته المطلقة .لكي لايكون

□ محمود قاسم



تحت رحمة ماساة شخصية وليكون "علاوة على فكرة الموت "قادرا على الاستيلاء على مستقبله العدمي . والاحتفاظ بمدخره الاخير في الامل ، كان الوقت ليلا . وكنا واقعين في نفس الزمرة، تحت سنديانة الدموع الكبرى . وغنى الصرصور كيف كان يعرف ان الارض لن تموت، واننا نحن الاطفال، بدون ضياء سنتكلم توا ".

وقد اكتسب شعر شار بعدا غيبيا . فهو يبحث دائما عن الانسان . عن صيرورته المستمرة وعن انتصاره على الحوارات الخارجية . انه يحاول ان يربط الحب بالحرية . والشعر هو بمثابة مرحلة نحو الامان . ولذا فان وزير الثقافة الفرنسي السابق جاك لانج حمل له في عام ١٩٨٢ رسالة من الرئيس فرنسوا ميتران يقول فيها: " الى الرجل الذي دعى الى الحياة . حيث كل قطعة من اعماله تكشف الطريق وترشد النظر " وقد جاءت رسالة ميتران موجهة ايضا الى قادة فرنسا الجديد ان يندفعوا - كما اندفع الشاعر - لرؤية الشمس المشرقة . هذه الشمس التي عبر عنها الشاعر في مجلة لافونتين في مارس ١٩٦٦ قائلا :

مرة أخرى تخرج السنة الجديدة عيوننا
وتسهر اعشاب طويلة ليس لها من الحب
الا مع تيار السجن المعضوض .
وبعدها تصبح رماد السيادة .
وحكاية الشر
تصبح رماد الحب
كثعبان ذي رنين حي
وتصبح رمادك
رماد الوهم لحياتك الجامدة
فوق مخروط من الظل

ويقول بييردى بوريفار في كتابه عن "اعلام الادب الفرنسي "ان هذه الرؤية التي يقدمها شارتنتج من احتكاك شار بالواقع في نفس اللحظة التي وعي فيها اختفاء هذا الواقع . انه يحاول التخلص من هذا أو ذاك من مظاهر هذا الواقع . أقل من محاولة اعادته تماما الى المستوى الاكثر سموا . وان يعيده مرة اخرى الى وحدة الشاعر وهي البحث عن القاعدة والقمة .

ومن المعروف ان فن شار الصعب لا يستند الى نظريات . رغم ان هناك الكثير من التامل الدائم حول الوسائل التي يستخدمها . فكل قصيدة من قصائده تبحث وتجد ما يلزمها بقدر ما تطلب . كي ينصاع الشاعر داخل مداره الداخلي الكامن في عقله الباطن . ويرى شار أن القصيدة هي :" نقطة آنية مطعمة بالماس "حيث ينبع عمل الفنان من تلقاء نفسه "صالحا،نهما،سهل الانتقال، جسورا " .

أما اللغة الشعرية عند شار فانها تكمن بطبيعتها في استكانة الواقع . وتتصادم الكلمات في لغة لشعر"شرقطة " التناقض الناجم عن حكها ببعضها البعض فلا يمكن ان يتلاء ما مع الواقع المنظم حتى في فوضاه العارمة . ويرى شار ان الكلمة في فم العامة تختلف في صورتها ومعناها ومضمونها عن وجودها في فم الشاعر . فلا تدعو الى عنصرية ولا الى طبقية . وما يقوله الشاعر يجب ان يستند الى ألف دليل ودليل . واذا كانت الكلمة في فم العامة هي فتات الواقع . فانها تلتقط ذرة من الواقع . تقوم بتحنيط لحظة عابرة من الزمن الذي يحتضن هذا الواقع . تقوم بتجميع الذرات وتكدس اللحظات ويطلع عليك الشاعر بها بمزج جديد من العالم الذي شيده من

مداميك المعاني وحجارة الكلمات . والكلمة عند الشاعر لايمكن ان تكون فتاتا . ولا يمكن ان تنحني لالتقاط الذرات وتحنيط اللحظات العابرة . انها ملمح من ضوءآت او يرجى له ان ياتي . الكلمة في فم الشاعر تختلف عنها في بطن القاموس او بين اسنان المؤرخ او عالم الاجتماع . كلمة الشاعر هي تحليق في فضاء يختلف عن الفضاء المتداول . ولا يمكن لها ابدا ان تنحدر الى مستوى الدلالة المباشرة عن الواقع»

ويرى شار ان اللغة عندما تتلوى على يد الشاعر تنسى كل المخاضات العسيرة التي مزقت احشاءها في كل الاستخدامات السابقة . وعندما يلجا الشاعر الى الكلمة فانه يمسكها كي يعيد خلقها من جديد حيث يعطيها دفئاً يختلف لم تذق له طعما في حياتها . انه يتحول الى حداد ينهال بمطرقته الجبارة فوق قطعة من المعدن فيصهرها في اتون معاناته ويفقدها كل ما كانت قد اكتسبته على يد غيره ثم يخلع عليها دلالات تختلف عن كل الدلالات التي التصقت بها في كل الاستخدامات السابقة التي عرفتها .

ومن هنا يمكن القول ان اللغة الشعرية يفترض فيها ان تتفرد تماما عن كل واقع، يمكن ان يخطر ببال ذلك ان كل استخدام سابق كان واقعا محددا . واستخدام الشاعر للكلمة ينفي الاستخدام السابق مما يعني انه يزيل كل اشكال الواقع التي عرفتها الكلمة ويمضي بها الى شفا اللاواقع . بهذا المعنى ربما لايمكن للغة الشعر الحقيقي ان تغفو فوق ارض الواقع المعروف .

ويرى شار ان الشعراء العظام في كل عصورهم يفتحون لحسابهم الخاص واقعا، وان لغتهم الاصلية تساعدهم في ذلك . ليس في البعد عن الواقع . انما اخلال بدور الشاعر كما وانه ليس فيه اي تعارض مع ما يدعو اليه البعض مع مقولة الالتزام في الشعر . على العكس ربما التطلع الى واقع مختلف يساعد على انقاذ الواقع الذي يدعو الى الالتزام به . ليس الشعر لعبة جمالية مجانية ولا نريد له ان يكون دمية او اداة من ادوات الزخرفة والزينة . الا اننا كذلك لا نريد للشعر ان يتحول الى نشرة اخبار او عظة تلقى من فوق المنابر

والشعر اشبه بالحلم الفرويدي . هو هروب من الواقع . فلماذا تصر على ارجاع هذه المسكين الهارب الى القفص الذي مله وهرب منه ، بحثا عن فضاء اكثر رحابة . اما الذين يقولون بالشعر الواقعي ويدعون اليه فيحملون هذا الفن العظيم مالا طاقة له عليه . وما هو غير راغب في حمله . اذا كانت القصيدة ستحصر كل اهتماماتها في تسجيل الحدث فانها مضطرة لاتخاذ دور الجريدة اليومية تتشعب عناوينها وتتعدد عيونها وتمد السنتها في كل الزوايا

وكنموذج لهذا الشعر نورد احدى قصائده الاخيرة المعنونة A ويقول فيها :

انت حبي منذ سنوات عديدة
ودوامتي أمام الاعاصير
فلا يمكن للمرء ان تصيبه الكهولة أو البرد
حتى لو انتظرنا موتنا
فيصبح الغد معركتنا
حتى وان بدا الغد غريبا
مغلق كمصراع الباب
موصد بالسلاسل
يابطئ . الفرصة متاحة للالغاء
ويصبح انفصالنا حتميا
في جسدينا المتحدين
باحثين عن دروب الشمس
كي نبدأ من جديد

وقد كان شار يرى ان الشاعر هو حامل طمى ملتهب، يسير غور هواة الظلمات الحركة الدائمة. يحطم جميع الاطر لتفرز الارض جملها المقترحة . وتسلمه قاع الهاوية التي عن سبر غورها.

ورينيه شار كما يقول دي بويفار قد تحرر مما يمكن ان يكون في كتابته من جمل منفره مبملك اليوم فنا غنيا خاصا به . فيه الابنة . والبيت والنثير . والابتهال والعظمة والنصائح او الغنائية. ويراعي نسقه الانشائي القواعد النحوية بشكل يقل استقراره او يكثر . ويلبي تجانسا دائما يقود الى كلام فصيح وقوي. كثيف ومجرد. ذي ايقاع موسيقي لاريب فيه. وهو لايجعل للادب ميزة. فهو يبحث عن الجودة اقل من بحثه عن الصدق. فبعد اندريه بريتون وسان جون بيرس الذي فاز بجائزة نوبل عام ١٩٦٠ يبتدع لنفسه لغة خاصة . مليئة بالاسرار. وصيغات متلاصقة . نشيطة لغزية لاتقبل الا اساسيات الامور. انه شاعر "الفن الموجز" .

جونا بارنس



خاطب جميس جويس ذات يوم الكاتبة الامريكية جونا بارنس قائلا «ينبغي على الكاتب أن لا يكتب حول المسائل الخارقة ، فهذا الامر من إختصاص الصحفيين» . وها هنا سنتحدث عن إمرأة خارقة هي جونا بارنس .

صدرت المجوعة الشعرية الاولى لهذه الاديبة الامريكية وهي في الثالثة والعشرين من العمر ، كما صدرت رواياتها «احراش الليل» وهي في الرابعة والاربعين من العمر . ولكنها لم تنل الشهرة التي تستحقها حقا إلا في عامها الحادي والتسعين ، أي بعد وفاتها .

كانت هذه المرأة العبقرية غريبة الاطوار . فنفورها من البشر واحتقارها للعالم الذي تعيش في احضانه كانا بمثابة لغز محيّر للمعجبين بعطائها الادبي . كانت تطرد الناشرين وتمتنع عن الاتصال بدور النشر وتتهرب من الصحافة . لقد عاشت طوال اربعة عقود زمنية زاهدة في شقة صغيرة جدا في نيويورك . وطوال هذه الفترة لم يتمكن من مقابلتها سوى الكاتب والصحفي الالماني اندريو فيلد ولمدة اربع ساعات فقط ، بعد أن توّجه من المانيا الى نيويورك لاعجابه الشديد بنتاجاتها ، ولانه كان قد عزم الامر على إصدار كتاب حول سيرة حياتها ، وكان حقا الكتاب الوحيد الذي تناول سيرة حياتها .

تعرّفت جونا بارنس خلال العقد الثاني من القرن العشرين على اغلب الادباء والفنانين الذين كانوا يلتقون في «الحي البوهيمي» في نيويورك ، مثل مارسيل دوشامب ويوجين اونيل . كما انضمت الى مجموعة الادباء والفنانين الذين رحلوا الى باريس واتخذوا من حي

بوهيمية غريبة الاطوار

□ ترجمة : غانم محمود

مونتبارناس مقراً لهم ونعتوا بـ «الجيل الضائع» ومنهم عزرا باوند همنغواي . وفي باريس إنتمت جونا بارنس الى الضيوف الدائميين من الفنانين والادباء للنادي الليلي الفرنسي المعروف (Boeuf sur le toit) ومنهم مان راي وبيكاسو . ومع ان تجربتها القصصية والروائية الفذّة قد أثّرت على الكثير من الادباء ومنهم فولكنر ، إلا انها كانت متمردة ايضا في مداعباتها «الوقحة» للكثير من الشخصيات المعروفة ، تلك المداعبات التي كانت بمثابة «التوابل اللاذعة» التي بقيت ملازمة لذكرياتهم .

ولدت جونا بارنس عام ١٨٩٢ غب كورنوول وسط أجواء عائلة فنية فوضوية . وكان ابوها رساما فاشلا ، يميل الى الكتابة والتأليف الموسيقي ويشرف في الوقت ذاته على حقله الزراعي ، وأمها عازفة فيولين بريطانية الاصل . وعندما رفض والداها ارسالها الى المدرسة ، اخذت جدتها على عاتقها مهمة تعليمها . وهكذا تجذّرت عوامل شذوذ شخصيتها وسلوكها والموتيفات المأساوية في نتاجاتها فيما بعد ، منذ عهد طفولتها .

إنتقلت جونا بارنس الى نيويورك عام ١٩١٠ لتأخذ دروسا خاصة في الرسم ، ولكنها سرعان ماتحوّلت الى دراسة الصحافة دون التخلي عن طموحها الفني . وقد حالفها النجاح في عملها الصحفي ، وكانت غالبا ماترسم شخصيا التخطيطات الخاصة بتحقيقاتها الصحفية الاجتماعية وحواراتها مع بعض الادباء والفنانين .

كتبت جونا بارنس العديد من التحقيقات الصحفية وأجرت حوارات مع افراد من مختلف الفئات الاجتماعية وذلك من عام ١٩١٣ ـ عام ١٩٣١ وقد جمعت هذه الكتابات الصحفية في كتاب اصدرته بعنوان «بورتريهات» عززته بتخطيطاتها الفنية . وكانت كتاباتها هذه في صياغتها قريبة جدا الى الاسلوب القصصي ، وقد وصفها البعض بـ «الاسلوب الصحفي الجديد» .

لقد اخذت الحدود المتشابكة بين الكتابة الصحفية والقصصية تختفي بمرور الزمن ، كما حدث مع ايرنست همنغواي على وجه التقريب . وقد قادها هذا النمط من الكتابة الى الابداع في كتابة القصة القصيرة ، ووفرلها الموتيفات والاجواء المناسبة كخلفية لهذه القصص .

عندما إنتقلت جونا بارنس الى باريس إلتقت مع صديقتها المفضّلة النحاتة الامريكية تيلماوود . وعلى ضفاف نهر السين واصلت نشاطها الصحفي ، كما تعرفت على جميس جويس في سانت جيرمان . لقد كتبت حول لقائها معه «عندما شاهدته لاول مرّة ، قفز الى ذهني بصورة خاطفة قول احدهم عنه : ان هذا الرجل ، هوذلك الاديب ، الذي تعذّب على صليب إحساسه كما لم يتعذّب مثله من قبل أي اديب معاصر .

كان جميس جويس آنذاك على وشك أن ينهي روايته الشهيرة «يوليسيس» . وفي مقهى (Aux deux Magots) إعترف لجونا بارنس بقلقه من أن جمهور القراء سيسيؤون فهم هذه الرواية «سيأخذون الكتاب مأخذ الجد ، وكلما إزدادت الجدية ، سيتعاظم اكثر فاكثر سوء الفهم هذا ، وذلك لعدم وجود أي سطر جاد في الرواية باكملها» .

في بادىء الامر جعلت هذه الرواية جونا بارنس كالمشلولة . وها هي تعترف «لن أكتب أي سطر» بعد أن قرأت يوليسيس مباشرة «من يستطيع أن يتحكم باعصابه في اعقاب مثل هذه التجربة» . ولكنها بعد أن تجاوزت رهبة هذا «الدرس» توصّلت ككاتبة بشكل نهائي الى نمطها الخاص والمتميز في الكتابة موظّفة أشكال التراجيديا الالزابيثية في روايتها «تقويم النساء» ، وساردة سيرة طفولتها في رواية «ريدر» ، التي تصدرت قائمة افضل الكتب في عام ١٩٢٨ . وهكذا بدأت انعطافة جديدة في حياتها الادبية ، باعتبارها من مؤلفي الرواية الحديثة .

ولكنها مع بداية هذه الانعطافة اصيبت أيضا بانتكاسة في علاقاتها . لقد ادمنت صديقتها يتلما وود على تناول الكحول واخذت تكذب عليها . وطوال ليال عديدة كانت جونا بارنس تتجول من حانة الى اخرى باحثة عن صديقتها ، وغالبا ما كانت تعود لوحدها دون ان تجد الصديقة وهي ثملة . وانتهت العلاقة وانفصلت عنها في عام ١٩٣١ ، بعد أن أجهزت تيلماوود على سائر قدراتها النفسية والجسدية والمالية .

إن البديل الادبي لهذه الانتكاسة قد جسّدته روايتها الشهيرة «احراش الليل» . لقد رفضت ست دور نشر امريكية مخطوطة هذه الرواية ، ولكن تي . إس . اليوت أصدرها في لندن عام ١٩٣٦ وكتب عنها فيما بعد «إنها صورة كونية للتفكير الانساني وللعبودية البشرية» . إن الايقاع القصصي والاستعارة الشجاعة قد جعلا الرواية تقف في مصاف نتاجات الرواد ، رغم ان الصحافة لم تنصفها .

عادت جونا بارنس بعد إقامة محددة في لندن وباريس في عام ١٩٣٩ الى نيويورك ، نحيلة خاوية القوى النفسية والمادية ، وعلى شفا هاوية الانهيار العصبي . ورغم انها هجرت الكتابة ، إلا انها عادت للرسم . وفي هذه الفترة وقفت إحدى صديقاتها من عهد «الحي البوهيمي في نيويورك» الى جانبها وبقيت تمدّها بالموارد المالية حتى عام ١٩٨٠ . كانت هذه الصديقة تشتري من جونا بارنس لوحاتها ، وتعرضها في متاجر الفن في نيويورك ، ولكن الحظ لم يحالفها في بيعها .

بعد أن عزلت جونا بارنس نفسها عن الحياة العامة تماما بدأت بمشروع ادبي جديد تحت عنوان «أنتيفون ـ غناء متبادل» . انه عمل درامي عائلي غني بالوانه وايقاعاته على غرار الشعر المنثور استغرقت صياغته حوالي عشر سنوات وصدر عام ١٩٥٨ ، وبعد مضي ثلاث سنوات على ذلك عرض كدراما مسرحية في استوكهولم . لقد ترجم هذا العمل السكرتير العام السابق للامم المتحدة هامر شولد ، الذي بذل جهده ايضا كي يحصل المؤلفة على جائزة نوبل . ولكن وفاتها في حادث سقوط الطائرة حال دون ذلك .

إنشغلت جونا بارنس خلال السنتين الاخيرتين من حياتها بصاغة قصيدة طويلة ، وكانت أحيانا لا تكلّم أي أحد لفترة تزيد على اسبوعين . وقد نشرت بعض الصحف عدة قصائد قصيرة لها اثناء هذه الفترة ، تلك القصائد التي وصنعت بانها عبارة عن «نصوص مختزلة من الصمت يكتنفها الغموض» . وهي لم تهرف «طيبة الشيخوخة» بل هي «تلك السيدة العجوز الغاضبة ، الصارمة في إصدار احكامها» . فالشاعر الوحيد في نظرها هو شكسبير ، وكانت تكره الحياة في مثل هذا السن بعنف ، فهي قد أرعبت أحد زائريها النادرين بقولها «ينبغي قتل كافة الناس المسنين ، ويجب تشريع قانون بهذا الصدد . إن بقاء مثل هؤلاء على قيد الحياة يعدّ مسألة لا إنسانية . سبق وأن توفّيتُ (بعد إجراء احدى عملياتها بقيت شبه ميته في المستشفى طوال شهر كامل) ولكنهم أعادوا لي الحياة . ويجب عليّ الآن أن اعايش سائر القضايا الرهيبة . انه لامر مقيت» .

فارقت جونا بارنس الحياة بتاريخ ١٩ حزيران ١٩٨٢ في شقّتها بين «جبال» من اوراق كتاباتها .

عن مجلة «دير شبيغل» الالمانية